



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사 학위논문

배우의 이중 의식과 연기 훈련

- 스타니슬랍스키·브레히트·그로토프스키를
중심으로 -

2019년 8월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

서 나 영

배우의 이중 의식과 연기 훈련
스타니슬랍스키·브레히트·그로토프스키를
중심으로

지도교수 신 혜 경

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함
2019년 6월

서울대학교 대학원
협동과정 공연예술학전공
서 나 영

서나영의 박사 학위논문을 인준함
2019년 7월

위 원 장 박 현 섭 (인)

부위원장 남 상 식 (인)

위 원 김 윤 철 (인)

위 원 오 세 곤 (인)

위 원 신 혜 경 (인)

국 문 초 록

이 논문은 1990년대 이후 한국 대학 교육에서 시행된 연기 훈련의 문제점으로부터 출발한다. 짧은 기간동안 급속하게 팽창한 연기 교육을 위해, 개별 연기론은 방법의 문제에 국한되어 해석되었고, 재현 중심의 연기론이 집중적으로 연기 훈련에 적용되어온 경향이 있었다. 따라서 배우들은 개별 연기론을 각각의 연극론과 연결하여 훈련에 적용하지 못했고 재현 중심의 훈련만을 집중적으로 받아왔다. 이러한 과정 속에서 배우는 점점 훈련 방법의 문제에만 집중하게 되면서 연기론과 연결된 연극론 전반에 관한 이해로부터 소외되어 왔다. 이러한 이유로, 배우가 중심이 되어야 할 연기 훈련의 과정은 연출가나 연기 선생의 주도로 진행되었고, 그러한 과정에서 배우의 주체적인 의식적 행위는 부정적인 것으로 인식되어졌다.

이러한 문제의식을 바탕으로 본 논문은 기존의 연기론을 배우 훈련의 영역과 연결시켜 다시 읽어낸다. 구체적으로, 배우-역할 사이의 서로 다른 시각을 대표할 수 있는 스타니슬랍스키, 브레히트, 그로토프스키의 연기론을 살펴본다. 이를 위해 배우의 이중성(actor's duality)이라는 개념을 사용하는데, 특히 배우의 이중 의식(double consciousness)에 주목하여 배우-역할의 관계에 따른 대표적 연기론을 배우의 주체적인 의식적 행위로 재해석한다. 이 때 배우의 이중 의식에 주목한다는 것은 배우의 관점에서 배우로서의 의식과 역할로서의 의식 모두를 연기 행위의 핵심 요소로 파악한다는 것을 의미한다. 따라서 본 논문은 배우의 의식적 행위를 중심으로 하는 연기론 해석을 통해 연기 훈련에 있어 배우를 더욱 능동적인 행위자로 만드는 것을 목적으로 한다. 이러한 배우 중심의 연기론 해석은 개별 연기론을 훈련 위주의 해석에서 벗어나 각각의 연극론과 긴밀하게 연결시킬 수 있으며 또한 훈련의 영역에서 재현 위주의 틀을 벗어난 다양한 연기론을 더욱 실행 가능하게 만들 수 있을 것이

다.

본 논문에서 고찰하고자 하는 이중 의식은 무대 위 배우의 상태를 통일된 하나의 의식으로 명확하게 설명할 수 없음을 내포하며 배우와 역할의 관계에 있어 두 개의 의식 모두가 배우 안에 공존한다는 뜻을 의미한다. 따라서 위에 명시한 바, 배우-역할의 관계에 천착한 세 연출가의 연기론을 연기의 이중성이라는 개념을 통해 재조명하려는 본 논문은 배우-역할의 관계에 따른 대표적 연기론들을 배우의 이중성이라는 개념으로 수렴시킨다. 첫 번째로는, 스타니슬랍스키로 대표되는 관점으로 배우-역할 사이를 ‘관여(involverment)’로 바라보는 시각이다. 이러한 시각에서는 배우와 역할 사이의 거리가 최소화되고 배우와 역할은 동일화된다. 이와 반대되는 시각은 브레히트로 대표되는 배우와 역할 사이의 ‘거리두기(detachment)’의 시각이다. 이러한 관점에서 배우와 역할의 관계는 의도적으로 명확하게 구분되어 분리되고 배우는 역할을 비판적 시각으로 관찰할 의무를 가지게 된다. 마지막으로 역할이 배우에게 포섭되어 사라진다고 보는 관점인데, 그로토프스키가 대표적이다. 그로토프스키를 중심으로 배우의 현존을 중요하게 생각하는 연기론에서 배우는 스스로 역할이 되는 것을 포기(self-renunciation)하여 배우의 자아는 팽창하고 반면 역할은 소멸된다. 이 세 가지 관점은 공히 배우의 이중성 자체를 제거되어야 하는 것으로 보거나 배우의 의식을 고정된 상태로 파악하지 않았음에도 불구하고 그동안의 연구에서 배우의 이중 의식을 중요하게 다루지 않았다. 따라서 본 논문은 이러한 세 가지 관점에 내포되어 있는 배우의 이중 의식을 집중적으로 검토함으로써 배우와 역할의 관계에 있어 배우의 이중 의식이 연기 행위의 가장 중요한 요소임을 주장한다.

배우 훈련의 영역에서 연기의 모든 언어는 실행 가능한 배우 중심의 언어로 다시 해석되어야 한다. 연기 훈련과 연기 행위의 과정에서 배우가 수행 가능한 자신의 언어를 되찾을 때, 비로소 연기는 훈련 가능한 행위가 될 것이다. 그리고 이 때, 배우의 이중 의식은 비판과 성찰의 가장 중요한 역할을 담당하게 될 것이다. 수행하고 있는 행위 자체가 아

니라 그것을 바라보는 시선에서 출발하는 연기의 이중성 개념은 ‘역할이 되기(스타니슬랍스키)’, ‘보여주고 있다는 것을 보여주기(브레히트)’, ‘자아의 현존(그로토프스키)’ 이라는 각기 다른 차원의 연기론을 하나의 관점으로 이해할 수 있게 해준다. 이러한 이해는 더 나아가 배우로 하여금 연기 현상의 보편적 특징을 재고하고 배우 자신이 중심이 되는 연기 훈련을 구성할 수 있게 한다.

주요어 : 연기 훈련, 배우의 이중 의식, 스타니슬랍스키, 브레히트, 그로토프스키

학 번 : 2011-30867

목 차

I. 서론	1
1. 문제제기	1
2. 논문의 목표와 구성	6
3. 국내 연기론 연구	11
II. 연기론 : 역사적 고찰	18
1. 배우와 연기 행위에 관한 기록	18
2. 서구 유럽의 연기 논쟁	26
2.1. 생트-알빈과 디드로	27
2.2. 뒤미녜와 클레롱	31
2.3. 코클랭과 어빙	33
III. 배우와 역할의 동일화	37
1. 스타니슬랍스키의 ‘진실’한 배우	37
1.1. 시스템 연기론의 탄생과 배경	37
1.2. ‘창조적 상태’와 ‘진실’	43
1.3. 체험을 통한 연기	50
2. 체계적 훈련으로서의 시스템 연기	54
2.1. 유기적으로 연결된 심리신체 연기	54
2.1.1. 잠재의식의 발현을 위한 훈련	55
2.1.2. 신체 행위법(the method of physical action)	59
2.2. 시스템 이론의 적용	63
2.2.1. 감정 훈련	64
2.2.2. 반응 훈련	67
3. ‘배우-통제자’로서의 이중 의식	71

VI. 배우와 역할 사이의 거리 두기	77
1. 브레히트 서사극의 소외 효과와 게스투스(Gestus)	77
1.1. 서사극과 소외 효과	77
1.2. 게스투스의 실현	80
2. 배우-관찰자 시각의 훈련	87
2.1. 배우의 감정 사용과 서사극 연기	87
2.2. 배우의 의식 훈련: 브레히트의 학습극	92
2.2.1. 학습극의 구조와 배우의 사고 훈련	93
2.2.2. 배우의 비관적 사고 훈련을 위한 학습극 훈련 ...	97
2.3. 아우구스또 보알의 조커 시스템(Joker System)	102
3. ‘배우-관찰자’로서의 이중 의식	113
V. 자아의 팽창과 역할의 소멸	120
1. 배우의 현존과 드러냄의 연기	121
1.1. ‘가난한 연극’에서 ‘운반 수단으로서의 예술’	121
1.1.1. 가난한 연극과 성스러운 배우	122
1.1.2. 탈연극 작업과 연행자(performer)	130
1.2. 피터 브룩의 투명한(transparent) 배우	134
2. 드러냄의 연기와 배우 훈련	139
2.1. 그로토프스키의 배우 훈련	139
2.1.1. 전반기 훈련: 신체 중심 훈련	141
2.1.2. 후반기 훈련: 탈연극 프로젝트	145
2.2. 배우의 현존을 강화하는 연기 훈련	149
3. 훈련과 성찰의 이중 의식	156
VI. 결론	162

참고문헌	168
Abstract	175

표 목 차

[표 1]	106
[표 2]	110
[표 3]	115

I. 서론

1. 문제제기

오랫동안 배우¹⁾의 영역은 신비화되었고 배우가 만들어내는 연기 행위의 결과물은 기록의 대상으로 파악되지 않았다. 연기 행위는 배우들의 직관적인 창조물로 여겨졌을 뿐 분석의 대상이 되지 않았고 시대에 따라 배우의 낮은 사회적 지위 때문에 기록의 대상에서 제외 되는 경우도 많았다.²⁾ 그래서 배우에 관한 혹은 연기 행위와 훈련에 관한 고전적

1) 흔히 무대 위에서 연기 행위를 하는 사람을 일컫는 말은 다음과 같이 세 가지 정도로 요약된다. ①배우(俳優) : 희곡에 나오는 인물의 역을 맡아 무대에서 표정·몸짓 등의 동작과 대사로 극적 행위를 해 보이는 사람. ②연기(演技)자 : 영화나 연극 따위에서, 전문적으로 연기를 하는 사람. ③광대(廣大) : 가면극, 인형극, 줄타기, 땅재주, 판소리 따위를 하던 직업적 예능인을 통틀어 이르던 말. ‘배우’라는 용어가 가장 일반적으로 통용되고 있고 연기자는 직업으로서의 의미가 조금 더 강조될 때 사용된다. 광대는 전통적인 의미에서 배우를 가리키는 말로, 현대에 와서는 코메디 형식 안에서 어떤 특정한 역할을 수행하는 사람이라는 인식이 지배적이다. 연극이 재현의 틀을 벗어나 퍼포먼스로서의 형태로 변화됨에 따라 ‘배우(actor)’라는 용어보다는 ‘연행자(performer)’ 혹은 ‘행하는 사람(doer)’이라는 용어가 사용되기도 한다. 배우라는 용어의 사전적 의미는 ‘희곡에 나오는 인물’을 구현하는 사람에 한정되어 있지만 희곡을 사용하지 않는 공연에서도 통상적으로 배우라는 용어를 사용하고 있기 때문에 이 글에서는 연기 행위를 실행하는 사람들을 일컫는 말로 ‘배우’라는 용어를 사용하기로 한다. 파트리스 파비스, 『연극학 사전』, 신현숙 외 옮김, 현대미학사, 1999, 336-338쪽 참조.

2) 고대 그리스에서 배우는 종교적, 사회적, 정치적으로 어느 정도 영향력이 있는 사람이었지만 무대 위 배우의 전달기술에 관한 문제는 심각한 토론의 가치가 있다고 생각되지 않았다. 로마시대의 배우는 노예와 비슷하게 취급되었다. 중세 시대에도 마임을 하거나 광대의 역할을 하는 사람들은 사회적으로 혐오의 대상이었고 이들의 작업은 당연히 학문적 연구 대상에서 제외되었다. 이러한 이유로 서구 연극사에 있어 그리스 시대부터 르네상스시대까지 배우의 연기에 관한 본격적인 기록은 거의 없다. 배우와 연극 예술의 사회적 위치가 어느 정도 격상된 16세기에 들어서야 배우 자신들이 남긴 연기술에 관

기록물은 거의 없다. 연극사 연구 내에서도 배우나 연기 행위에 대한 연구는 그동안 중요한 비중을 차지하지 못했다. 연기라는 순간의 행위를 포착하여 체계적으로 분석하기도 어려울 뿐더러 배우 자신이 연기 행위의 순간을 스스로 파악하여 객관화하는 것도 쉬운 일이 아니기 때문이다. 그래서 서구 연극사에 있어 배우의 연기에 대한 본격적인 논의는 18세기에 들어서야 시작된다.³⁾ 물론 18세기 이전에도 배우와 연기 행위에 관한 기록들은 간간히 발견되지만, 수사학적 낭독의 기술에 한정되거나 연기 행위를 독자적인 영역으로 인식하고 다루지 않았기 때문에 본격적인 연기론 혹은 연기 행위에 관한 논의라고 보기는 어렵다. 배우의 연기 행위는 18세기에 들어서야 낭독과는 완전히 분리된 하나의 독자적 영역으로서 기록된다.

배우와 연기에 관한 국내 연구는 1930년대 이후 ‘극예술연구회’를⁴⁾ 중심으로 활동한 홍해성의 배우 훈련과 연기에 관한 언급들을 본격적 연기론의 출발점으로 삼는다.⁵⁾ 물론 이 시기의 기록들은 미국과 일본을 거쳐 유입된 러시아 연기론에 관한 소개와 간단한 연기 훈련법이 내

한 글, 혹은 연기 비평에 해당하는 기록물이 발견된다.

- 3) 연기론에 대해 본격적으로 다룬 저서는 1773년 출간된 『연기의 패러독스(The Paradox of Acting)』라고 볼 수 있다. 드니 디드로(Denis Diderot)는 이 책에서 배우가 연기를 어떻게 하는 것이 좋은지 언급한다. Denis Diderot, *The Paradox of Acting*, translated by Walter Herries Pollock, London: Chatto & Windus, 1883; Toby Cole and Helen Krich Chinoy, *Actors on Acting*, New York: Crown Pub, 1949, pp.160-169, 재인용.
- 4) 1931년 창단된 연극단체로 “극예술에 대한 일반의 이해를 넓히고, 기성극단의 사도(邪道)의 흐름을 구제하는 동시에 나아가서는 진정한 의미의 우리 신극(新劇)을 수립한다.”는 취지 아래 주로 동경유학생들을 중심으로 만들어졌다. 극예술연구회는 근대 서구 사실주의 도입과 정착을 통한 본격적 신극 수립을 시도했다. 특히 홍해성은 극예술연구회의 활동을 통해 연기와 배우에 관한 기록들을 남긴다. 김방옥, 「한국연극의 사실주의적 연기론 연구- 그 수용과 전개양상을 중심으로」, 『한국연극학』, Vol. 22, 2004, 147-214쪽 참조.
- 5) 홍해성은 일본에서 스타니슬랍스키 연기론을 접하고 ‘무대 예술과 배우’라는 글을 동아일보에 1931년 8월 14일부터 9월 26일까지 연재했다. 그러면서 당시 배우들의 연기에 대해 언급하기도 하고 스타니슬랍스키 연기론과 훈련방법을 부분적으로나마 소개하기도 했다. 김방옥, 위의 논문, 151쪽 참조.

용의 전부였다. 1970년대에 들어서야 『배우수업』이 번역, 출간되면서 사실주의 연기론으로 대표되는 스타니슬랍스키(Konstantin Stanislavsky, 1863-1938) 시스템 연기론이 국내에 본격적으로 소개되기 시작했다. 1980년대 이후에는 계속해서 스타니슬랍스키의 연기론을 소개하는 서적들이 출간되었고 연구도 이어졌다.⁶⁾ 1990년대에 들어서 이러한 연구들은 당시 대학의 급격한 연극학과 증설과 맞물려 대부분 대학의 연기 교육과정에 사용되었다. 이처럼 대부분의 연기론 연구는 곧바로 실기를 중심으로 하는 배우 교육에 사용되었기 때문에 주로 훈련을 위한 실용적 목적을 중심으로 진행되었다.

이후에도 국내 연기론 연구는 주로 외국의 연기 이론을 국내 연기 교육 현장에 소개하고 적용하는 것을 중심으로 짧은 기간 동안 급격하게 진행되었다. 본 연구자는 1990년대, 사실주의 연기론이 스타니슬랍스키 이론을 중심으로 국내에 가장 활발하게 소개되던 시기에 대학에서 연기 교육을 받았으며, 이후 현장에서 배우로서의 경험을 가지고 2000년대 이후 10여 년간 대학에서 연기 교육을 담당해오고 있다. 따라서 이 논문은 1990년대 이후 현재까지 현장과 교육 기관에서 진행되는 연기 훈련의 경험으로부터 나온 문제의식을 바탕으로 한다.

이 시기 연기론 연구의 가장 큰 문제는 훈련 방법에만 치우친 연기론 해석에 있다. 예를 들어, 스타니슬랍스키 시스템 연기론 연구는 당시 배우 훈련에 활발하게 적용되고 있었지만 정작 스타니슬랍스키가 추구했던 연극이 어떠한 시대적 흐름에서 탄생했고 어떤 비판과 한계를 가지고 있었으며 그가 추구하는 연극에 필요한 이상적 배우는 어떠한 배우 인지는 연결되어 해석되지 않았다. 사실 개별 연기론은 각각의 연기 지

6) 스타니슬랍스키의 연기론은 크게 ‘자신에 대한 배우의 작업’과 ‘역할에 대한 배우의 작업’으로 나누어져 있다. 국내에는 주로 ‘자신에 대한 배우의 작업’ 중에서도 ‘체험의 창조적 과정에서 자신에 대한 배우의 작업’이 『배우수업』이라는 이름으로 출간되어 크게 영향을 미쳤다. 신체 행위법(the method of physical action)과 역할의 창조과정에 대한 내용을 담고 있는 그의 후기저작은 국내에 뒤늦게 소개된다. 스타니슬랍스키 시스템 연기의 국내 유입사와 관련된 부분은 3장에서 자세히 다루기로 한다.

도자들이 추구한 연극론과 연출론에 긴밀하게 연결되어 있다. 따라서 연기론과 연결된 연극 전체의 이해를 기반으로 하는 연기론 이해는 필수적이며 연기 훈련은 당연히 이러한 관점을 기반으로 적용되어야 한다. 하지만 국내에 소개되는 연기론들은 연기 교육과 관련하여 훈련의 차원에서만 적용되다 보니, 연기론 연구가 훈련법에 대한 논의로만 축소되는 경향이 이어져왔다.

이러한 훈련법 위주의 연기론 해석은 그로토프스키(Jerzy Grotowski, 1933-1999) 이후 배우의 신체를 중심으로 하는 연기론에 있어서도 동일하게 이루어졌다. 배우의 신체에 주목한 연기 훈련은 재현을 위주로 진행된 기존의 연기 훈련과 차별화된 시각을 배우 훈련의 영역에 가져왔지만 역시 방법의 문제에만 주목했지 배우의 신체와 관련된 철학적이고 사회적인 이해는 대부분 연기론 해석의 과정에서 생략되었다. 연기론 전체에 대한 이해가 배제된 채 신체 훈련의 방법에만 집중된 연기론 연구는 연기론이 가지는 원래 의도와는 전혀 다른 방향으로 배우들을 인도할 수 있다. 다시 말해, 이론적 고찰 없는 연기 훈련은 개별 연기론의 진정한 이해는 물론 각각의 연기론에 따른 훈련의 올바른 실천 모두를 불가능하게 만드는 결과를 가져왔다.

국내 연기론 연구의 또 다른 문제는 스타니슬랍스키를 중심으로 하는 재현 위주의 연기론에 편중된 연구에 있다. 그 결과로 1990년대 이후 대부분의 연기 교육 기관⁷⁾에서 진행한 연기 훈련은 스타니슬랍스키를 중심으로 한 사실주의 연기 훈련이 지배적이었다. 물론 배우의 신체를 강화할 수 있는 마임이나 무술, 아크로바틱, 전통 연희 등이 연기 훈련에 적용되었고 화술 중심으로 이루어진 기존의 연기 훈련을 배우의 몸

7) 연기 교육기관으로는 사설 연기 교육기관, 대학 연극학과, 아카데미 등을 대표적으로 꼽을 수 있다. 우리나라의 경우 사설 연기 교육기관의 연기 훈련도 대부분이 대학 진학을 위한 커리큘럼으로 구성되어 있어서 대학에서 원하는 학생들을 배출해낼 수 있는 독백 연기 훈련을 중심으로 훈련이 이루어지고 있다. 따라서 본 논문에서는 구체적으로 대학에서의 연기 교육만을 다루기로 한다.

중심으로 옮겨오려는 시도가 현장과 교육 기관 모두에서 활발하게 이루어졌다. 하지만 지금까지도 이러한 훈련은 배우 훈련에 있어 부차적인 영역으로 이해되고 있는 것이 사실이다. 실제로 대부분의 연기 교육기관의 연기 실습(장면 연기나 독백 연기를 중심으로 하는) 혹은 제작 실습(공연을 실제로 제작하여 상연하는 수업) 수업이 배우의 신체 훈련에 관련된 수업보다 월등히 많은 비중을 차지하고 있다. 또한 배우의 신체에 관련된 수업은 ‘연기’수업이 아닌 ‘움직임’, ‘신체 훈련’, ‘마임’, ‘전통 연희’ 등의 이름으로 진행되어 실제로 배우의 연기에 직접적으로 영향을 미치는 훈련은 아니라는 인식이 강하게 남아있다.⁸⁾

재현의 틀을 벗어난 새로운 형식의 연기로 브레히트(Bertolt Brecht, 1898-1956)가 제안한 서사극 연기가 자주 언급된다. 오늘날에 이르러 배우는 제 4의 벽을 무너뜨리며 관객과 직접적으로 소통하기도 하고, 해설자의 역할을 담당하기도 하고, 때로는 목격과 증언의 언어를 구사하기도 하면서 무대에서 다양한 장르의 연기를 요구받는다. 따라서 서사극 연기는 스타니슬랍스키 시스템을 기본으로 하는 재현 위주의 연기 훈련과 차별화된 연기 훈련 방법을 제시할 수 있다. 하지만 그동안의 연기론 연구에서는 서사극 연기는 훈련의 방법으로 연구되기보다 브레히트 극작 전반에 대한 연구에 따른 부분적 해석만이 이루어져 왔다.

결론적으로 1990년대 이후 급속하게 팽창한 한국의 연기 훈련 시

8) 한국 연기 교육에 있어 신체에 관한 훈련이 부족하다는 지적은 이미 여러 차례 제시되었다. 김수기는 이러한 문제를 “연기 전공자들에 의해 교육 전문화가 이루어지고 있지만, 몸훈련을 담당할 연기 전공자는 여전히 부족하다”는 점과 “연기 전공자들 사이에 몸에 대한 생각을 현저히 달리하는 경우”가 많기 때문에 가장 큰 원인으로 지적한다. 「몸을 통한 연기훈련의 의미를 찾아서」, 『몸을 통한 연기훈련』, 도서출판 동인, 2007, 11쪽. 2000년대 들어 한국 연기 교육은 여러 방면에서 많은 변화를 시도하고 있지만 여전히 재현 위주, 방법 위주의 연기교육을 벗어나지 못하고 있는 것이 사실이다. 김수기, 「대학 연기 교육: 실기 교육은 “신체”영역이고 이론교육은 “정신”의 영역인가?」, 『세익스피어/현대 영미극의 지평』, 디오니소스 드라마 연구회편, 동인, 2004; 임도완, 「신체훈련의 부재」, 『연극교육연구』, Vol. 6, 2000.

시스템 속에서 위와 같은 문제점으로 인해 배우들은 개별 연기론을 각각의 연극론을 기반으로 하여 심도 있게 이해하여 훈련에 적용하지 못했고, 또한 재현을 중심으로 하는 훈련을 넘어서 다양한 연기 훈련을 접해볼 기회도 충분하게 갖지 못했다. 이러한 과정 속에서 배우는 방법의 문제에만 집중하며 점점 이론으로부터 소외된 채 연출가 혹은 연기 선생들의 일방적인 훈련방식을 따르기만 하는 수동적 위치에 머물게 되었다.

2. 논문의 목표와 구성

이러한 문제의식을 바탕으로 본 논문은 기존의 연기론을 ‘연극론-연출론-연기훈련’으로 배우 훈련의 영역과 연결시켜 다시 읽어내고자 한다. 구체적으로, 배우-역할 사이의 서로 다른 시각을 대표할 수 있는 스타니슬랍스키, 브레히트, 그로토프스키의 연기론을 살펴본다. 먼저 (1) 각각의 연기론과 연결하여 세 연출가가 이상적으로 생각한 연극과 연출론을 고찰하고, (2) 그들이 생각한 이상적인 무대에 적합한 배우는 어떠한 배우였는지 분석하여, (3) 그러한 배우를 만들어내기 위한 훈련으로 각각의 연출가들은 어떠한 방법을 제시하고 있는지 검토할 것이다. 이를 위해 배우의 이중성(actor's duality)이라는 개념을 사용하는데, 특히 배우의 이중 의식(double consciousness)에 주목하여 배우-역할의 관계에 따른 대표적 연기론을 배우의 주체적인 의식적 행위로 재해석한다. 이 때 배우의 이중 의식에 주목한다는 것은 배우의 관점에서 배우로서의 의식과 역할로서의 의식 모두를 연기 행위의 핵심 요소로 파악한다는 것을 의미한다. 따라서 본 논문은 배우의 의식적 행위를 중심으로 하는 연기론 해석을 통해 연기 훈련에 있어 배우를 더욱 능동적인 행위자로 만드는 것을 목적으로 한다. 이러한 배우 중심의 연기론 해석은 각각의 연기론을 훈련 위주의 해석에서 벗어나 각각의 연극론과 긴밀하게 연결시킬 수 있으며 또한 재현위주의 연기론뿐만 아니라 재현을 넘어서 다양한 연

기론을 훈련의 영역에서 더욱 실행 가능하게 만들 수 있을 것이다.

배우의 이중성은 연기와 관련된 기록에서 ‘duality’, ‘dualism’ ‘double feeling’, ‘double-consciousness’ ‘double personality’ 등으로 종종 지칭되었다. 이러한 표현들은 대략 두 가지 의미에서 배우의 상태를 나타내는 용어로 사용된다.⁹⁾ 이중성이란 먼저, 배우는 자신의 몸을 표현의 도구로 사용하기 때문에 스스로가 수행자이자 수행 도구가 되는 이중적 존재라는 의미에서 사용되었다. 다른 한편으로 이중성은 역할로서의 의식과 배우 자신으로서 의식이 공존한다는 뜻으로 의식에 있어서 이중성을 의미하는 이중 의식의 의미로 사용되기도 했다. 본 논문에서 고찰하고자 하는 이중성은 배우 자신으로서의 의식과 역할로서의 의식이 함께 공존하는 의미의 이중 의식을 지칭한다. 이러한 이중 의식은 무대 위 배우의 상태를 통일된 의식으로 명확하게 설명할 수 없음을 의미하며 배우와 역할의 관계에 있어 두 개의 의식 모두가 배우 안에 공존한다는 뜻을 내포한다. 따라서 위에 명시한 바, 배우-역할의 관계에 천착한 세 연출가의 연기론을 연기의 이중성이라는 개념을 통해 재조명하려는 본 논문은 배우-역할의 관계에 따른 대표적 연기론들을 배우의 이중성이라는 개념으로 수렴시킨다.

본론을 시작하기에 앞서 먼저 배우의 연기 행위에 관한 역사적 논의를 서구 유럽을 중심으로 확인하고, 이후 연기 행위에 관한 논쟁의 기록들을 통시적 관점에서 간단히 정리할 것이다. 18세기 유럽의 연기 논쟁은 배우의 이성과 감정을 대립적인 관계로 파악하면서 진행되었다. 이성을 중요하게 생각한 관점은 배우의 의식적 행위를 중요하게 여기고 감정의 영역을 억제할 것을 주장했고, 반대로 감정을 중요하게 여긴 관점은 배우의 의식적인 행위를 없애고 무의식적인 감정의 발현을 연기 행위의 최고 목표로 설정했다. 이것은 결국 배우의 의식적 행위의 유무에

9) Toby Cole & Helen Chinoy, *Actors on Acting*, op. cit., Introduction, x-xiv ; Christopher Balme, *Theatre Studies*, New York: Cambridge University Press, 2008, p. 17.

관한 문제로 귀결되며, 배우 자신으로서의 의식과 역할로서의 의식의 이중성을 연기 행위 안에서 어떻게 파악하느냐의 문제와도 연결된다.

본론에서는 배우의 이중성을 배우와 역할의 관계에 따라 크게 다음의 세 가지 관점으로 나누어 살펴 볼 것이다.¹⁰⁾ 첫째, 스타니슬랍스키로 대표되는 관점으로 배우-역할 사이를 ‘관여(involverment)’로 바라보는 시각이다. 이러한 시각에서는 배우와 역할 사이의 거리가 최소화되고 배우는 역할의 삶을 살아낸다. 이와 반대되는 시각은 브레히트로 대표되는 배우와 역할 사이의 ‘거리두기(detachment)’의 시각이다. 이러한 관점에서 배우와 역할의 관계는 의도적으로 명확하게 구분되어 분리되고 배우는 역할을 비판적 시각으로 관찰할 의무를 가지게 된다. 마지막으로 역할이 배우에게 포섭되어 사라진다고 보는 관점인데, 그로토프스키가 대표적이다. 그로토프스키를 중심으로 배우의 현존¹¹⁾을 중요하게 생각하

10) 배우와 역할의 관계에 따른 분류는 크리스토퍼 발의 용어, ‘involverment’, ‘detachment’, ‘self-renunciation’을 차용한다. 여기서 ‘관여(involverment)’는 역할을 중심으로 배우와 역할 사이의 거리가 최소화 된다는 의미에서 선택된 용어이고 ‘거리두기(detachment)’는 무대 위 배우는 역할이 되거나 역할의 삶을 살지 않고 관찰자의 시각으로 살펴본다는 의미에서 선택된 용어이다. ‘역할의 소멸(self-renunciation)’은 그로토프스키로부터 차용한 용어로, 배우가 자신의 자아를 무대에 드러낸다는 의미에서 사용되는 용어이다. 이러한 경지에 이르기 위해 배우는 자신을 드러내는 것을 막는 어떤 신체적, 정서적 방해물들을 제거하고 역할을 폐기하여 자신을 보여주는 행위를 감행한다는 의미에서 사용하는 용어이다. (Christopher Balme, *op. cit.*, p. 16.) 이러한 세 가지 시각은 각각 대표성을 띄고 있지만 서로의 경계가 명확하거나 완전하게 분리되어 설명될 수 있는 것은 아니다.

11) 파비스(Patrice Pavis)의 『연극학 사전』에 의하면(presence가 현전(現前)으로 번역됨) “연극적 특수용어에서 현전이란 관객의 관심을 사로잡을 수 있는 것으로 절실히 요구된다. 이것은 관객에게 허구의 영원한 현재 속에 살고 있다는 느낌을 주면서 관객의 ‘자기동일시’를 촉발시키는 ‘알 수 없는 그 무엇’에 의해 가능하다.” 파비스는 신체의 현전과 무대의 현전으로 나누어 설명하면서 그로토프스키와 바르바의 배우들이 가져야 하는 에너지를 예를 들어 설명한다. (파트리스 파비스, 앞의 책, 491쪽.) 또한 김방옥은 연극에서의 현존을 다음과 같이 정리했다. “1) 지금, 여기에, 동시에 존재한다는 시공간적 직접성과 생생함 2) 대상에 대한 의식(意識)현상, 혹은 행하는 자와 보는 자의 관계 3) 알 수 없는 신비감이나 심리적 힘 4) 허구적 몰입, 연기적 기교, 미적 자율성 5) 몸, 물질성, 에너지 6) 철학적 의미에서 근원과의 합치, 존재

는 연기론에서 배우는 스스로 역할이 되는 것을 포기(self-renunciation) 하여 배우의 자아는 팽창하고 반면 역할은 소멸된다.¹²⁾

이 세 가지 관점은 공히 배우의 이중성 자체를 제거되어야 하는 것으로 보거나 배우의 의식을 고정된 상태로 파악하지 않았음에도 불구하고 그동안의 연구에서는 배우의 이중 의식의 중요성이 잘 드러나지 않았다. 따라서 본 논문은 이러한 세 가지 관점에 내포되어 있는 배우의 이중 의식을 집중적으로 검토함으로써 배우와 역할의 관계에 있어 배우의 이중 의식이 연기 행위의 가장 중요한 요소임을 주장하고자 한다. 이는 배우는 배우 자신과 등장인물로서의 역할, 둘 사이의 거리를 완전히 지울 수 없으며, 오히려 그러한 거리를 발생시키는 배우 자신의 비판적 시각에서 연기 행위가 출발하는 것임을 의미한다. 요약하자면, 배우 자신으로서의 의식과 역할로서의 의식, 이 두 가지 의식은 어느 하나가 제거되지 않고 배우 안에 늘 공존해 왔고 그러한 공존이 발생시키는 배우-역할 사이의 거리와 그러한 거리에서 발생하는 배우의 비판적 시각이 연기 행위의 근간이 되어 왔음을 증명하고자 한다.

본문의 구성은 다음과 같다. 본격적인 논의에 앞서 II장에서는 배우와 연기 행위에 관한 기록들을 간단하게 살펴본다. 서구를 중심으로 배우와 연기 훈련에 관한 논의는 두 가지 시각에서 전개되어 왔다. 배우에게 있어 감정의 영역이 우선인가? 아니면 이성의 영역이 더 중요한가? 혹은 연기 훈련은 배우의 내면적 감정으로부터 출발하여야 하는가 아니면 외면적 신체로부터 출발하여야 하는가? 이 두 가지 질문을 중심으로 연기 행위에 관한 기록과 연기 논쟁을 간략하게나마 살펴보는 것은 결국 이 논문이 핵심적으로 다루게 될 배우의 이중 의식의 예비적 고찰

론적 충일감, 재현과 시물레이션, 매개화와 기호화의 가능성”(김방옥, 「연극에서의 현존(presence)」, 『한국연극학』, Vol. 57, 2015, 6쪽.

12) ‘self-renunciation’은 ‘자기포기’, ‘자기체념’, ‘자기단념’, ‘자기폐기’ 등으로 번역할 수 있다. 그로토프스키 연기론 안에서 가지는 의미는 무대 위에서 배우 스스로 역할의 상태를 제거하고 자신을 드러내는 데 초점을 맞추고 있기 때문에 결국 자아는 팽창하고 역할은 소멸하는 상태를 말한다.

이 될 것이다.

본격적인 논의는 크게 III, IV, V장 세 부분으로 구성되며, 각 장에서 다루는 연기론은 세 가지 측면에서 검토된다. 우선 각각의 연기론과 연결된 연극론과 연출론을 간단하게나마 살펴보고 이와 연결해서 개별 연기론이 주장하는 이상적인 배우와 그에 따른 연기의 개념을 검토한다. 그리고 각각의 이론이 확장되고 훈련에 적용되면서 왜곡되거나 축소된 부분을 비판적 시각에서 분석한다. 마지막으로, 훈련의 영역에 연결 가능한 배우의 이중 의식을 중심으로 각각의 연기론을 재해석한다.

우선 III장에서는 배우와 역할의 관계에서 역할의 비중을 우위에 둔 경우로, 스타니슬랍스키의 시스템 이론을 다룬다. 특히 메소드 연기론의 확장과 적용의 과정에서 훈련의 영역에 어떤 오해를 불러왔는지 점검할 것이다. 그리고 ‘배우-통제자’로서의 이중 의식을 주목하여 설명할 것이다. 이어지는 IV장에서는 배우의 이중 의식을 전면에 내세운 브레히트의 서사극 연기와 ‘게스투스(Gestus)’를 배우 훈련의 차원에서 접근한다. 또한 브레히트의 배우-역할 거리두기 시각을 계승하여 확대, 실천한 보알(Augusto Boal)의 ‘포럼 연극(Forum Theatre)’과 ‘조커(Joker)시스템’을 역시 배우 훈련 중심으로 분석한다. 이것은 브레히트로 대표되는 ‘배우-관찰자’로서의 이중 의식을 배우 훈련의 영역에 더욱 적용 가능하도록 만들기 위함이다. 브레히트의 학습극 실천을 배우의 비판적 사고 훈련의 과정으로 읽어내고자 하는 것 역시 브레히트의 연기론을 훈련의 언어로 해명해보고자 하는 이유에서다. 이러한 시도는 브레히트와 보알의 연기론을 서사극과 포럼 연극이라는 특별한 형식 안에서만 적용 가능한 것이 아니라 오히려 특정한 연극 형식을 넘어서는 일반적인 연기 훈련으로 읽어내고자 하는 노력이다.

마지막으로 V장에서는 배우-역할의 관계에 있어 역할의 비중을 최소화한 연기론을 분석한다. 대표적인 연출가이자 연기 지도자로서 그로토프스키의 연기론을 분석하고 그와 함께 동시대 연극을 주도한 피터 브룩(Peter Brook)의 연기론에 대해서도 함께 살펴볼 것이다. 여기서 배

우의 이중 의식은 자신의 신체에 대한 비판적 인식과 자아 성찰의 시선으로 배우 안에 내재하는 것을 밝히고 완전한 역할의 소멸은 결국 배우의 의식적 훈련에서 시작된다는 것을 주장하고자 한다.

3. 국내 연기론 연구

서구에서 연기 행위를 연구의 대상 혹은 기록의 대상으로 생각한 것이 17세기에 들어서 비로소 가능했던 것에 비해 동양의 경우 연기 행위와 연기라는 현상 자체에 대한 학문적 인식은 20세기에 들어와서야 가능했다. 우리나라 역시 20세기 근대화의 흐름 속에서 일본을 통해 서구 유럽의 근대극을 접하게 된다.¹³⁾ 1930년대에 홍해성은 일본에서 스타니슬랍스키 연기론을 접하고 1931년 ‘무대 예술과 배우’라는 배우와 연기에 대한 글을 동아일보에 발표한다.¹⁴⁾ 이것은 배우의 연기에 관한 최초의 본격적 기록이라 할 수 있는데, 그가 1924-1928년 사이에 일본의 축지소극장에서 일본 근대극의 선구자인 오사나이 가오루에게서 가르침을 받은 내용으로 이루어져 있다. 홍해성은 국내에서 처음으로 근대적 시각을 가지고 연기론과 배우에 관한 연구를 진행하며 동시에 실천가로서 작품을 만들어 활동한 사람으로 평가된다.¹⁵⁾ 홍해성이 언급한 연기가 스타니

13) 이때까지 이어져 내려온 전통 연회는 여러 가지 방식으로 살아남기를 시도했고, 해방 전 한국 연극은 주로 토월회와 극예술연구회를 중심으로 자생적 변화와 사실주의 연극의 유입이라는 두 가지 흐름을 따라갔다. 김방옥, 앞의 논문, 2004, 152쪽.

14) 서연호, 이상우 엮음, 『홍해성 연극론 전집』, 영남대학교출판부, 1998, 331쪽.

15) 홍해성은 그의 논문 ‘무대예술과 배우’를 통해 배우의 언어, 발음법, 연기의 이론과 실제, 극적 연기법, 리듬과 배우, 군중의 동작 등을 언급한다. 이것은 배우의 연기술에 대한 아주 구체적인 기록이며 또한 더 나아가 배우의 역할 이해에 대한 중요성, 내적 반응, 교감 등의 내용도 다루고 있어 스타니슬랍스

슬랩스키의 연기론이라고 하기는 상당히 미흡한 부분이 있지만¹⁶⁾ 홍해성은 20세기 사실주의 연기론에 대한 근대적 시각을 처음으로 국내에 소개한 실천가이자 이론가였음은 분명하다.

물론 당시 국내에는 이러한 새로운 흐름을 적극적으로 실천할 수 있는 자양분이 마련되어 있지 않았다. 하지만 서구 사실주의 예술 사조의 적극적인 유입은 해방 이후에도 계속되어 한국 연극사에 지속적으로 영향을 끼친다. 특히 이해랑은 해방 후 미국에 가서 직접 스타니슬랍스키 연기 수업을 참관하였고 ‘내면 연기’라는 말로 사실주의 연기를 국내에 전파하기 시작했다.¹⁷⁾ 이해랑은 확실히 홍해성보다 좀 더 심도 있게 근대 사실주의 연기론에 대해 논하고 있다. 하지만 그가 생각한 스타니슬랍스키의 사실주의 연기론은 심리적이고 내면적인 방법에 집중된 것이었다. 이해랑의 귀국 후 국내 활동에 관한 기록은 주로 아서 밀러(Arthur Miller)나 테네시 윌리엄스(Tennessee Williams)와 같은 미국의 1950-1960년대 극작가들의 작품에 대한 연출 활동을 담고 있다. 몇몇 증언에 따르면 이해랑은 심리 중심의 내면 연기를 위해 “거의 들리지 않을 정도로 과장되지 않은 낮은 목소리”를 중요시하며 배우들을 집중적으로 훈련시켰다고 한다.¹⁸⁾ 이해랑이 본격적으로 사실주의 연기론의 관점에서

키의 시스템 연기론에 어느 정도 영향을 받았음을 분명히 알 수 있다. 위의 책, 118-122쪽.

16) 김방옥에 따르면 홍해성은 그의 논문을 통틀어 ‘스타니슬랍스키’라는 이름을 구체적으로 밝힌 것도 아주 드물고 또한 그가 영향을 받았을 당시 일본의 축지 소극장의 상황도 스타니슬랍스키의 연기론을 구체적으로 전파하고 있지 않았기에 논문을 통해 그가 스타니슬랍스키나 사실주의 연기론을 전달할 만큼의 지식을 가지고 있지 않았다고 보고 있다. 김방옥, 앞의 논문, 2004, 161쪽.

17) “액터즈 스튜디오에서 미국의 저명한 배우들이 [...] 스타니슬랍스키의 창작 방법을 본따고 있다는 것을 알고 나 자신 크게 반성하지 않을 수 없었다. 학창시절 공부해보다가 의식적으로 경원, 그대로 팽겨쳤던 스타니슬랍스키를 다시 음미하고 한국에 돌아가서 진정한 리얼리즘 연극을 수립해야겠다는 다짐을 한 것이다.” 유치진, “배우수업 서문”, 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 오사량 옮김, 『배우수업』, 성문각, 1996.

18) 김방옥, 앞의 논문, 2004, 175쪽.

스타니슬랍스키 연기론을 소개하기 시작하면서 국내에서도 스타니슬랍스키 연기론의 영향력이 점점 확대되었다. 특히 1970년대 이후에는 스타니슬랍스키 저서가 번역되면서 여러 교육 기관에서 본격적으로 사실주의 연기의 지침서로 활용되기 시작했다.¹⁹⁾ 먼저 스타니슬랍스키의 『배우수업』이 영어(Elizabeth Reynolds Hapgood 번역)와 일어 중역을 거쳐 국내에 소개된다. 또한 1976년 4월부터 9월까지 <한국연극>에서 스타니슬랍스키의 제자 소냐 무어(Sonia Moore)가 정리한 『스타니슬랍스키 시스템(The Stanislavski System)』이 번역, 연재되었다.²⁰⁾ 이 외에도 스타니슬랍스키 연기론을 국내에 소개한 저서와 논문들이 드물게나마 출간되었지만 1985년 스타니슬랍스키의 후반 작업을 다룬 『성격구축』이 출간되기 전까지는 국내에서 그의 연기론을 총체적으로 파악하기는 쉽지 않았다. ²¹⁾ 다른 한편으로는 이 시기에 개별적인 배우 연구가 중점적으로 이루어져 『무대 위의 얼굴』, 『홍해성 연극론 전집』, 『추송웅 연구』, 『이해랑 평전』, 『연극배우 박정자』 등의 책이 발간되었다. 하지

19) 이러한 서구 연기론의 소개는 사실주의 연기론 혹은 스타니슬랍스키 연기론이라 할 수 있는 이론의 전모를 살펴보기에는 역부족이었다. 스타니슬랍스키의 초기 저작의 번역 이후 후기 저서 번역이 늦어짐에 따라 마치 초기에 소개하고 있는 배우의 심리 위주의 연기 훈련 방법들만이 그의 이론의 전부인양 소개된 것이 가장 큰 이유이다. 당시 소개된 스타니슬랍스키 연기론은 그의 초기 연구인 배우 내면의 감정과 정서에 관한 부분이 주를 이루며 국내에서는 ‘내면 연기의 대명사’로 오해된 경향이 있다. 내면 연기는 주로 배우의 심리와 감정에 치중된 연기라는 의미로 국내에서 사용되어온 용어이다. 이는 연기의 시작지점을 어디로 볼 것인가 하는 시각에서 인간 내면으로부터 시작하는 연기, 반대로 외면(신체)으로부터 접근하는 연기로 나누어 언급되었다. 위의 논문, 183쪽.

20) Sonia Moore, *The Stanislavski System*, New York : Viking Press, 1965; 김의경, 김윤철 공역, 「스타니슬랍스키 시스템」, 『한국연극』, 1976년 4월-9월호 게재.

21) 특히 김윤철의 석사논문 「Constantin Stanislavsky의 성격창조이론에 대한 연구」(중앙대학교 연극영화학과 석사논문, 1980)는 스타니슬랍스키의 후반 작업에 해당되는 신체 행위법까지 소개하고 있다는 점이 주목할 만하다. 하지만 이 외에 이 시기에 출간된 번역서는 스타니슬랍스키 이론의 단편적 소개에 지나지 않았음으로 이 시기 본격적으로 그의 이론을 국내에서 전체적으로 조망했다고 말하기는 힘들다.

만 이러한 저서들은 특정한 연기론을 중심으로 다루어지지 않는다고 배우 개인의 인물사적 관점으로 기록되었다.

이후에도 한국 연극계에서 연기론에 대한 논의는 주로 스타니슬랍스키 시스템 연구로만 진행된다.²²⁾ 우선 나상만의 『스타니슬랍스키, 어떻게 볼 것인가?』²³⁾는 스타니슬랍스키 시스템 이론의 국내 유입사를 구체적으로 분석했다. 나상만은 이 책을 통해 스타니슬랍스키 이론의 국내 도입과정을 정리하고 그의 전반기 작업이 마치 시스템 연기의 전부인양 소개된 지점을 바로잡고자 했다. 1990년대 이후에는 러시아에서 유학한 몇몇 연구자들에 의해 다소 늦게 번역되고 소개된 스타니슬랍스키의 ‘역할에 대한 배우의 작업’부분에 관심이 집중되면서 그의 연기론의 핵심인 ‘신체 행위법(Метода Физических поведение/method of physical action)’²⁴⁾이 국내에 적극적으로 소개된다. 스타니슬랍스키 시스템은 1980년대 이전에는 배우의 내면 중심 연기에 치중되어 연구되는 경향이

22) 김대현, 「스타니슬랍스키 연구사」, 『한국연극학』, 40호, 한국연극학회, 2010. 김대현은 이 논문에서 국내의 사실주의 양식의 유입으로부터 시작하여 스타니슬랍스키 연구에 대한 연구사를 정리했다. 특히 1970년대 이후 급속하게 진행된 스타니슬랍스키 저서 번역과 관련 저서, 논문들을 상세히 소개하고 한계와 연구사적 의의도 제시하고 있다. 특히 눈여겨 볼 것은 스타니슬랍스키 시스템이 책으로 정리되어 출판되는 과정이다. 당시 공산주의 혁명과 스탈린 체제, 그리고 그 이후 서구 사회와의 냉전이라는 역사적 사건 속에서 시스템 이론은 스타니슬랍스키 사후 책으로 출간도 늦어졌을 뿐만 아니라 영어로 먼저 번역된 후 러시아어 전집이 나올 만큼 복잡한 출간 과정을 거친다. 결국 그의 저작은 1950년대에 들어서야 총 8권의 전집으로 엮어졌고 1990년에 들어서 다시 9권으로 수정 보완되었다. 따라서 스타니슬랍스키의 총체적 사고를 제대로 이해하기까지는 적지 않은 시간이 걸렸음을 알 수 있다.

23) 나상만, 『스타니슬랍스키, 어떻게 볼 것인가?』, 도서출판 예니, 1996.

24) 스타니슬랍스키 이론의 결론에 해당된다고 볼 수 있는 신체 행위법은 그동안 국내에서 ‘신체 행동’, ‘신체적 행동법’, ‘신체적 행동’ 등으로 번역되어 사용되었다. 본 논문에서는 백승무와 김태훈의 러시아어 번역에 따라 ‘신체 행위법’이라는 용어를 사용하기로 한다. 백승무, 「메이예르홀트의 연기술: 연극적 인간의 탄생」, 『몸과 마음의 연기』, 한국연극학회 총서 7집, 연극과 인간, 2015, 121쪽; 김태훈, 「에튀드를 통한 기초 연기 실기교육」, 『몸과 마음의 연기』, 한국연극학회 총서 7집, 연극과 인간, 2015, 58쪽.

있었지만 1980년대 이후에는 신체 행위법의 중요성도 부각되며 한국 연기 교육에 큰 영향을 미쳤다. 이처럼 국내의 연기론 연구는 계속 스타니슬랍스키 시스템을 중심으로 진행되면서 1990년대에 이르러서는 시스템 전체를 적극적으로 이해하려는 시도들이 활발하게 진행되었다.²⁵⁾

스타니슬랍스키의 시스템 이론이 국내에 주로 배우의 내면을 훈련하는 연기론으로 소개되면서 1990년대에는 안치운과 김방옥의 ‘내면 연기 논쟁’²⁶⁾이라 불리는 연기론 논쟁이 있었다. 이 논쟁에서 두 사람은 모두 배우의 내적 활동으로 여겨지는 심리, 감정 중심의 내면연기는 지양해야 할 것이라는 점은 동의하지만, 안치운은 ‘내면’을 넘어서야 할 근대적 산물로 파악한 반면 김방옥은 완전히 부정적으로만은 평가할 수 없다는 것으로 파악한다. 비록 이 논쟁은 이후 계속되는 논의를 통해 심화되지 못했지만, 국내에서 기록으로 남겨진 본격적인 연기론 논쟁으로 평가될 수 있다. 왜냐하면 두 사람의 논쟁은 김방옥의 평가처럼 “현대 연기에 대한 성찰의 눈을 틔어주었다는 점”²⁷⁾에서 의의가 있고 또한 이론적 성찰 없는 한국 연기 교육 현장과 연극계에 연기론의 개념들에 대한

25) 김석만, 김태훈, 나상만 등은 스타니슬랍스키의 연기론을 폭넓게 조망할 수 있는 저서들을 번역, 집필하였고 다음과 같은 책들을 통해 스타니슬랍스키의 연극관과 연기론을 전체적으로 조망하고자 했다. 진 노만 베네데티, 소냐 무어, 김석만 편저, 『스타니슬랍스키 연극론』, 이론과 실천, 1993; 안나 살로비에바, 김태훈 편저, 『스파니슬라브스끼의 삶과 예술』, 태학사, 1999; 나상만, 『스타니슬랍스키, 어떻게 볼 것인가?』, 예니, 1996.

26) 안치운은 ‘내면연기란 무엇인가?’라는 글을 통해 소위 배우의 감정과 심리 중심의 내적 연기 방법을 비판했고 이에 대해 김방옥은 ‘몸의 연극, 배우의 연극, 껍데기의 연극’이란 글로 안치운의 주장에 대해 문제점을 지적했으며 ‘연극비평, 사유할 권리’라는 글로 안치운이 다시 반박한 일련의 과정을 ‘내면 연기논쟁’이라 부른다. 두 사람의 논쟁은 한국 연기론 역사에 유일무이한 ‘논쟁’으로 남아있다. 이것은 연기 훈련과 연기론의 이론적 토대에 대한 빈약한 연구를 일깨운 사건이라 볼 수 있다. 안치운, 「내면연기란 무엇인가」, 『연극제도와 연극읽기』, 문학과지성사, 1996, 169-215쪽; 「연극비평, 사유할 권리」, 『한국연극의 지형학, 문학과 지성사』, 1998, 36-71쪽; 김방옥, 「몸의 연극, 배우의 연극, 껍데기의 연극」, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997, 414-440쪽.

27) 김방옥, 앞의 논문, 2004, 170쪽.

관심과 논의를 불러일으켰음은 틀림없기 때문이다.

1990년대 중반 이후에는 러시아 유학과 1세대들이 귀국하면서 스타니슬랍스키의 신체 행동에 집중된 연기 훈련을 실시하게 된다. 이 시기 발표된 석사 논문들은 주로 스타니슬랍스키의 신체 행위법을 소개한 것이고 이후로 2000년대 초반까지 계속해서 스타니슬랍스키 연기론 연구는 매우 활발히 진행된다.²⁸⁾ 하지만 이러한 연구는 역시 훈련 방법에 대한 연구가 대부분이었고 그의 연극관을 역사적 맥락이나 철학적 관점에서 전체적으로 조망하는 깊이 있는 연구는 진행되지 못했다는 지적도 있다.²⁹⁾ 스타니슬랍스키 연기론 외에도 그의 영향을 받은 미국의 메소드 연기는 지금도 국내에 꾸준히 번역되어 소개되고 있다. 하지만 이 또한

28) 대표적으로 다음과 같은 연구들이 있다. 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템의 “주어진 상황”에 대한 교수-학습 모형(1) : 시 텍스트를 매개로 하여」 『한국연극학』, Vol. 19, 2002; 홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템의 ‘구현의 시기’와 에쥬드 연행에 의한 극 텍스트 읽기: ‘서사적 채워 넣기’과정을 중심으로」, 『한국극예술연구』, Vol. 21, 2005; 김태훈 「스타니슬랍스키의 신체적 행위법을 통한 연기교육 교수법 모형개발에 대한 연구」, 『한국연극학』, Vol. 26, 2005.

29) 이진아, 「스타니슬랍스키 연극론에 있어서 배우와 역할의 관계」, <드라마 연구> 42, 2014, 190쪽; 김대현, 앞의 논문, 365-366쪽, 386-388쪽. 두 사람은, 2000년대 이후 스타니슬랍스키 이론을 전체적으로 다루고자하는 연구가 있었지만 이는 시스템 연기의 수용과 적용의 문제를 긍정적으로만 다루고 있지 시스템 이론에 대한 비판적 지점을 구체적으로 제시한 연구는 아니라고 지적한다. 이미 미국과 유럽을 중심으로는 스타니슬랍스키 시스템의 한계를 지적한 다양한 논의들이 진행되었지만 국내에는 소개되지 않았을 뿐더러 시스템 이론에 대한 비판적 시각의 국내 논의들은 거의 없었던 것이 사실이다. 리차드 혼비(Richard Hornby)는 『The End of Acting : A Radical View』(New York: Applause Books, 1992)를 통해, 존 해롭(John Harrop)은 『Acting』(London: Routledge, 1992)에서 스타니슬랍스키 연기론과 메소드 연기의 한계를 지적한다. 시스템 연기와 메소드 연기는 배우 자신의 경험에만 머물게 하여 배우의 연기를 자기 표현(self-expression)에만 머물게 했다는 것이 이들 주장의 핵심이다. 이후에도 메소드 연기는 감정이나 반응에만 집중하는 단편적인 배우훈련에만 머문다는 점에서 늘 신랄한 비판의 대상이 되어왔다. 또한 여성주의적 시각에서도 메소드 연기는 카리스마적 연기 지도자들의 가르침의 방법은 결국 연기 훈련에 있어 연기선생과 배우 사이의 위계를 만들어낸다는 비판의 목소리가 있었음에도 불구하고 국내에는 거의 소개되지 않았다.

연구자들이 유학 생활을 통해 배워온 훈련 방법을 소개하거나 메소드 연기 지도자들의 서적을 번역하는 기본 단계에 머물러 있는 것이 사실이다.

한편, 스타니슬랍스키 시스템과 미국의 메소드 연기를 벗어난 신체 중심 연기론들의 소개는 1980년 이후 메이에르홀트(Vseol'd Meierkhol'd), 조셉 차이킨(Joseph Chaikin), 그로토프스키 등의 서적이 번역되어 출판되면서 본격적으로 신체 중심 연기론을 소개하는 연구들이 진행되었다. 2000년대 이후에는 연기 교육의 현장에서 배우의 호흡, 발성, 발음 훈련에 관한 서적들도 다양하게 출간되었고, 이에 대한 국내 연구가 훈련의 방법을 중심으로 이루어졌다. 특히 국내 실기 석사 과정(M.F.A.)의 증설로 인해 배우의 경험을 통한 연기론의 실천이라는 측면에서 다양한 각도에서 연기 훈련이 소개되고 연구가 본격적으로 진행되어 왔다.³⁰⁾

30) 김수기의 『몸을 통한 연기 훈련』(도서출판 동인, 2007)은 기존의 재현 위주의 연기 훈련에서 벗어나 배우의 몸을 훈련의 중심에 놓은 연기 훈련을 제안했다는 점에서 주목할 만하다. 한국연극교육학회에서 출간한 『23인의 연기훈련 이야기』(연극과 인간, 2008.)는 현장과 교실에서 연기 훈련을 진행하고 있는 사람들의 구체적인 훈련 과정을 모아 소개했다는 점에서 흥미롭다. 또한 한국연극학회에서 출간한 『몸과 마음의 연기』(연극과 인간, 2015.)는 신체 중심의 연기론과 심리 중심의 연기론 모두를 심도 있게 논의하는 글들을 편집, 출간하여 지금까지 국내 소개된 외국의 개별 연기론을 전체적으로 조망할 수 있도록 했다는데 의의가 있다. 또한 많은 연기 교육기관에서 교과서처럼 사용하던 앨리슨 호지(Alison Hodge)의 *Twentieth Century Actor Training*(New York: louthedge, 2012)를 김민체가 『배우훈련』(도서출판 동인, 2017.)으로 번역함으로 현장에 있는 배우들이나 연기를 훈련하는 학생들이 서구의 다양한 연기론에 좀 더 쉽게 접근할 수 있게 되었다.

II. 연기론 : 역사적 고찰

1. 배우와 연기 행위에 관한 기록

배우는 늘 어떤 모방과 가장(假裝)을 통해 자신이 살아가고 있는 시대의 모습을 각자의 몸을 통해 담아내고자 했다. 이러한 배우들의 연기 행위에 관한 흔적들은 연극과 관련된 오래된 기록들 속에서 간간히 발견되곤 한다. 그리스와 로마의 텍스트에서 발견되는 연기에 대한 짧은 몇 개의 문장들은 대표적으로 플라톤과 아리스토텔레스의 방대한 저술 가운데 간접적으로 배우에 관해 언급한 부분에서 발견된다. 플라톤은 시인의 영감에 대해 이야기한 대화 “이온(Ion)”³¹⁾에서 불합리한 영감에만 기대어 창작을 하는 시인에 대한 불신을 드러내며 예술가의 감정과 영감에 대해 부정적으로 언급한다. 여기서 시인은 예술가를 대변하며 동시에 배우를 뜻하기도 하는데, 당시 시인은 창작자인 동시에 시를 낭독하는 배우이기도 했다. 반면 아리스토텔레스는 시인으로 대변되는 예술가의 존재를 긍정적으로 평가하며 시인의 외적 태도에까지 어느 정도 구체적으로 언급하고 있다.

시인은 될 수 있는 대로 배우가 되어야만 합니다. 왜냐하면 시인은 가장 설득력 있게, 실제적으로 열정에 영향 받을 수 있는 사람에게

31) Plato, “Ion” The Dialogues, translated by Benjamin Jowett. London: Oxford University Press, 1892, Vol. I, pp. 497-504; Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, pp. 6-11, 재인용. 플라톤은 그의 ‘국가론’을 통틀어 ‘시인추방론’을 주장했다. 플라톤의 이상적인 국가에서 시인으로 대표되는 예술가는 추방되어야 마땅하다. 왜냐하면 시인은 감상적 쾌락만을 대중들에게 제공하여 이성의 힘을 약화시켜 진정한 이데아에 도달하지 못하게 만들기 때문이다. 플라톤의 이상적인 국가는 제도와 법률로 통제되어야 하는 나라인데 이러한 곳에서 시인은 감상적 자세를 견지하기 때문에 적합하지 않다고 주장한다.

자연스런 공감을 통해 감동을 주기 때문입니다.³²⁾

또한 시인의 말하기에 관련하여 그 방법의 문제에 관하여도 “큰 소리로 말하거나 부드럽게 말하거나 [...] 다양한 감정들을 표현하는 것은 본질적으로 목소리의 올바른 관리에 관한 문제이고, 다양한 주제에 맞는 다양한 리듬의 문제”³³⁾라고 지적하는데 이는 결국 시인의 낭독 기술에 대한 언급이라 볼 수 있다.

이러한 말하기의 기술은 공적 말하기(public speaking),³⁴⁾ 즉 낭독에 관한 것이다. 당시 그리스와 로마의 배우들은 수사학적 낭독의 강력한 영향 아래에 있었다. 시인, 웅변가, 정치인, 배우들 모두에게 낭독은 매우 중요한 말하기의 기술이었고 이것은 점점 배우의 기술로 심화된다. 그리스 비극에 관한 기록을 보면, 초기 비극의 상연은 합창의 형태로 이루어졌지만 합창단이자 합창단의 대표인 ‘테스피스’³⁵⁾에 의해 관습적이고 음악적인 나레이션이 이루어졌음을 알 수 있다. 이러한 낭독 속에서 나중에 등장인물로 진화될 ‘인격화’와 ‘의인화’가 시작되었다. 그래서 테스피스는 최초의 배우라 불린다. 테스피스의 인격화 과정은 처음에는 그리

32) Aristotle, *Poetics*, translated by Thomas Twining, London: Everyman's Library, J. M. Dent and Sons, Ltd., 1941, p. 33; Toby Cole & Helen Chinoy, *Ibid.*, pp. 11-12, 재인용.

33) Aristotle, *Rhetorics*, translated by W. Rhys Roberts in Basic Works of Aristotle, edited by Rickard McKeon. New York: Random House, 1941, Book III, Chapter 1, Oxford: Clarendon Press, 1941, pp. 1435-1436; Toby Cole & Helen Chinoy, *Ibid.*, pp. 11-12, 재인용.

34) ‘public speaking’에 대한 번역은 조금 무리가 따르겠으나 본 논문에서는 ‘낭독’으로 하고자 한다. ‘공적말하기’, 혹은 ‘웅변술’로 번역할 수도 있겠지만 배우 연기의 초기 형태로 보는 이러한 ‘public speaking’은 수사학의 낭독으로부터 시작되었음에 주목하고자 함이다.

35) 테스피스는 그리스의 초기 퍼포먼스에 등장하는 배우이다. 시인은 그리스 비극의 본질적 구성 요소인 합창 코러스와 코러스 대표에게 도움을 받으며 마스크를 쓰고 ‘디티람보스적 낭송(디티람보스 [dithyramb]에서 나온 말로 디오니소스의 영예를 노래 부르면서 춤을 춘 찬가를 말한다.)’을 통해 몇 가지 캐릭터를 인격화했다. 최초의 배우로 여겨지는 테스피스는 아마도 이런 식으로 퍼포먼스를 시작했을 것이라고 추정된다.

스의 공연 관습과 맞지 않았지만 이후 아테네 디오니소스 축제에서 ‘가장(假裝)’ 예술의 형태로 자리잡기 시작했고 여기서 연기 행위와 배우의 전문성이 성장하기 시작했다.³⁶⁾

그리스의 비극작가 아이스킬로스가 그의 희곡에 두 번째 배우를 추가했을 때, 드디어 배우의 직업은 시인으로부터 구별된다. 배우들은 자신들의 기술과 유명세를 사용하여 시인으로부터 독립한다. 시인들의 시대를 이어 배우들의 시대가 온 것이다. 비극에서 배우의 숫자는 일반적으로 코러스와 코러스 대표와는 다른 세 사람으로 규정되는데, 소포클레스가 이 세 번째 배우를 추가했고 이후 코러스의 중요함이 점차 줄어들었다. 세 사람의 배우는 ‘주인공 (protagonist)’, ‘주인공 다음의 역할 (deuteragonist)’, ‘제 3의 역할(tritagonist)’로 나누어졌고 각각 하나 이상의 역할을 감당했다. 이들의 연기는 아직 어떤 역할을 연기하는 것이 아닌, 낭독의 성격이 더 강했고 연기의 기술은 낭독의 기술과 비슷한 것에 머물러 있었다. 그래서 그리스 시대 배우들에게 있어 가장 중요한 요소는 곧 표현력 있고 잘 훈련된 목소리였다.

아리스토텔레스는 이러한 낭독의 기술과 배우의 기술을 비교했다.³⁷⁾ 그는 『수사학(Rhetoric)』에서 시인, 웅변가, 배우들에 의해 사용되는 전달의 방법이 근본적으로 같다고 이야기하고 웅변가는 자신의 몸과 목소리를 가지고 관객이나 청중의 정서를 움직여야 한다고 주장한다.³⁸⁾ 배우들의 낭독이 관객의 정서와 연결되어야 한다는 주장은 연기 행위(낭독)의 목적을 확실하게 드러내는 지점이다. 이러한 기록들의 발견은 낭독에 대한 기술이 발전하여 연기술이 되었다는 주장을 가능하게

36) 드라마적 글쓰기가 가장 번성했고 시인이 연극적 퍼포먼스를 장악했을 때가 바로 시인이 배우였을 때일 것으로 추정한다. 왜냐하면 무대 위에서의 간단한 동작들과 낭송의 기술에 있어 어떤 변화가 있다면 그것은 대개 드라마티스트이자 배우이자 무대 감독인 시인들로부터 비롯된 것이었을 가능성이 크기 때문이다. 테스피스는 이렇게 시인에서 시작되었을 것이라고 추정된다.

Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, pp. 3-5.

37) *Ibid.*, p. 11.

38) *Ibid.*, p. 12.

한다.³⁹⁾ 웅변가들에게도 중요한 청중의 ‘정서적 자극’은 연기 행위에 있어 가장 중요한 특징으로 볼 수 있기 때문이다. 그리고 이것이 결국 이후 모든 연기론에 있어서 가장 집중적으로 다루어진 문제이기 때문이다.

그리스 연기의 역사는 대략 두 가지 특징으로 정리할 수 있는데, 연기 행위에 관한 구체적 기록은 남아있지 않지만 당시 연극 상연의 기록들을 통해 연기 행위의 스타일은 비극 드라마의 분위기에 따라 달라졌을 것이라 추정한다.⁴⁰⁾ 3대 극작가 중 하나인 아이스킬로스(Aeschylus)의 ‘침착함(serenity)’과 소포클레스(Sophocles)의 ‘장엄함(grandeur)’은 위엄 있고 절제된 조각상과 같은 연기를 필요로 했을 것이다. 이 시기의 배우들은 무대 위에서 자세나 움직임의 변화가 거의 없이 의상과 마스크의 도움을 많이 받았고 몸의 자세나 손의 움직임 정도만을 조절했을 것으로 생각된다. 기원전 5세기에 이러한 분위기를 연기에 반영한 것을 첫 번째 특징으로 꼽을 수 있다.⁴¹⁾ 또 다른 특징은 에우리피데스(Euripides)에 의해 드라마가 좀 더 실재 인간 감정을 다루기 시작하면서 연기도 배우 자신의 감정과 정서를 사용하여 관객의 정서를 자극할 수 있게 변화하기 시작했다.⁴²⁾

그리스에서 배우는 종교적, 사회적, 정치적으로 어느 정도 지위가 보장되어 있는 사람이었지만 로마 시대 배우들의 사회적 지위는 노예와 같았다.⁴³⁾ 당연히 배우들이 수행하는 어떤 전달과 소통의 기술은 심각한

39) Christopher Balme, *op. cit.*, p. 19.

40) Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, p. 4.

41) *Ibid.*, p. 5.

42) *Ibid.*

43) 로마 시대의 극작가들은 그리스의 극작과 주제, 스타일을 차용하고 수정하여 사용하였다. 축제가 열리는 동안 일시적인 목조 극장 같은 곳에서 연기가 행해졌고 축제의 수는 시간이 흐를수록 늘어갔다. 그리스 연극보다 어떤 스펙터클한 요소가 로마 연극에는 더 가미되었고 그리스 시대 연극과는 달리 제의적 요소들의 중요성이 줄어들었다. 연극은 더 생생하고 스펙터클한 이벤트로 대두된 검투사들의 대결이나 전차 경주에 자리를 내주기 시작했고 배우들의 사회적 위치는 그리스 시대보다 더 형편없는 것으로 강등되었다. *Ibid.*, p. 19.

토론의 가치가 있다고 여겨지지 않았다. 대부분의 배우들의 작업은 연구 대상에 포함되지 않았고 배우와 비슷한 마임, 저글링, 곡예 등을 하는 사람은 중세시대까지 내내 혐오의 대상이었다.⁴⁴⁾ 남아 있는 기록으로 추정할 수 있는 로마시대 연기의 특징은 ‘보여주기’와 ‘기교’가 이전보다 훨씬 더 중요해졌을 것으로 추정된다. 특히 퀸틸리아누스(Marcus Fabius Quintilianus)⁴⁵⁾가 배우의 신체적 동작에 관해 자세하게 언급한 대목은 주목할 만하다. 그는 웅변가의 목소리 기술은 노래하는 사람들의 기술과는 또 다른 집중을 통해 개선되어야 한다고 주장하면서 배우의 ‘자세(gesture)’에 대해 언급한다.

나는 먼저 자세에 대해 몇 가지 말하고자 하는데, 자세는 목소리와 일치해야 하며, 목소리뿐만 아니라 마음에도 따라야 한다.⁴⁶⁾

그가 주장하는 자세는 마음과도 일치해야 하고 목소리와의 일치해야 한다. 그래서 대사의 도움 없이도 자세는 많은 것을 말할 수 있고 상징할 수 있다. 따라서 배우의 신체에 해당하는 머리, 얼굴, 눈, 코, 입술, 어깨, 팔 등은 모두 중요하게 다루어져야 한다.

연기에 있어서, 몸 전체에서 머리는 내가 방금 언급한 우아함과 표현

44) “Plautus의 *The Casket*의 에필로그에 보면 공연이 끝난 후에 실수를 저지른 배우는 얻어맞게 될 것이고 그렇지 않은 배우는 술을 마시게 된다고 기록되어 있다.” *Ibid.*

45) 마르쿠스 파비우스 퀸틸리아누스(Marcus Fabius Quintilianus B.C. 35-A.D. 95)는 라틴 아메리카계의 로마 수사학자이며 중세 수사학교와 르네상스 문학에서 널리 언급되었다. 영어 번역에서, 그는 보통 퀸틸리안이라고 불린다. 퀸틸리안은 스페인에서 태어났지만 로마의 유명한 웅변술 선생이 되었다. A.D. 88년에 자신의 업적을 기록한 ‘*Institutio of Oratoria*’에 웅변가가 훈련해야 하는 기술에 관해 상세하게 서술했다. Quintilian, *Institutes of Oratory*, translated by Rev. John Selby Watson, London: G. Bell and Sons, Ltd., 1913; Toby Cole & Helen Chinoy, *Ibid.*, pp. 26-30, 재인용.

46) *Ibid.*, p. 29.

력 모두를 만들어내는 데 기여하면서 가장 중요한 위치를 차지한다.
[...] 하지만 머리의 가장 중요한 부분은 얼굴이다. [...] 얼굴로
우리는 우리 자신의 경건하고, 위협적이고, 위로하고, 슬프고, 쾌활하
고, 오만하고, 겸손한 모습을 보여준다.⁴⁷⁾

특히 그는 신체의 각 부위는 말하는 사람을 돕는 역할을 하지만
그 자체로도 말하고 있다고 다음과 같이 강조한다.

우리는 우리의 손으로 약속을 하고, 사람을 부르고, 사람을 다시 보내
며, 위협하고, 간청하며, 미묘하게 싫어하거나 두려워하고, 또한 우리
손으로 기쁨과 슬픔과 의심과 두려움을 상징하고 측정, 수량, 수, 시
간 등을 표시한다.⁴⁸⁾

위의 인용문에서 보듯이 퀸틸리아누스의 기록은 배우의 외적 자
세의 중요함을 강조한다. 신체에 대한 기술의 중요성은 마임과 곡예의
기술이 많이 발전했다는 로마의 기록에서도 확인할 수 있다.⁴⁹⁾ 요약하자
면, 이 시기 배우들은 문학적 인물의 창조에 주목하기 보다는 배우 개개
인의 외적 기술에 더 의지하고 있었으며, 그리스 시대 강조된 낭독의 기
술뿐만 아니라 배우의 신체적 자세의 기술까지도 언급하기 시작했다.⁵⁰⁾

로마 시대에 배우 1인의 외적 기술의 중요성이 증가되었던 영향
을 이어받아, 중세 시대의 배우들은 대체로 1인 퍼포먼스와 공동체적 중
교극 속에서 살아남아야만 했다. 먼저 1인 퍼포먼스는 중세시대 연극에
대한 종교적 탄압 속에서도 민속 오락의 형식 속에서 지속되었고, 민속

47) *Ibid.*

48) *Ibid.*, p. 28.

49) 로마의 배우들은 그리스의 연기 스타일을 차용했으나 처음부터 가면은 사
용하지 않았다. 기원전 1세기경에 가면을 사용하기 시작했지만 키케로
(Cicero)는 눈의 드라마틱한 사용을 막기 때문에 가면의 사용을 금하기도 했
다. *Ibid.*

50) Christopher Balme, *op. cit.*, p. 19.

춤과 공동체 놀이 형식의 오락이 지역의 특색에 따라 간간이 명맥을 유지했다.⁵¹⁾ 민속춤, 저글링, 아크로바틱 등을 하는 사람들은 자신의 1인 기술을 다양한 놀이와 축제의 장에서 발현했다. 이는 로마시대에 발전된 배우의 외적 기술이 계속 이어져 온 것으로 볼 수 있다. 마임이나 춤의 내용은 영웅적 행동, 광대의 춤, 혹은 궁정의 귀족들에 관한 내용과 연결되어 있었다. 하지만 이들을 향한 종교적 배척과 사회적 압박은 르네상스 초기까지도 그들의 기술을 극적 예술 안으로 들어올 수 없게 만들었다.

중세 연극은 한 편으로 종교적 축제 속에서 연극의 공동체적 특징을 실현하였다.⁵²⁾ 배우들의 연기 행위는 직업적 배우들의 전문적인 상연에서보다는 공동체적 의식 행위 속에서 더 많이 행해졌다. 이러한 종교극에서는 초기에 사제가 배우의 역할을 담당하기도 했지만 시간이 흐를수록 성직자에서 평신도로 대체되어 갔다. 연극 활동은 점점 교회 밖으로 나오기 시작하였고 사제들을 대신해서 수행하는 아마추어 배우들이 생겨나기 시작했다. 그리하여 14-15세기 유럽 전역에서는 많은 아마추어 배우들이 성경적 서사를 드라마로 만들었다. 비록 개인적인 이름이나 연극적 집단의 행보와 함께 기록으로 남아 있지는 않지만 아마추어 배우들의 이러한 시도는 결국 이어지는 르네상스 시대의 전문 배우들과 드라마 작가들을 낳는 계기가 되었다고 할 수 있다.⁵³⁾

51) Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, pp. 34-36.

52) 이 시기 연극은 10세기 초부터 약 200년간 로마 카톨릭 교회 안에서 축제를 통해 교리를 설명하고 교육하는 목적으로 사용되었다. 특히 라틴어로 이루어진 어려운 교리와 성경의 내용을 민속 마임과 이교도 의식 등의 형식적 틀 안에서 구현하여 대중들에게 가깝게 다가갔다. 이는 봄의 종교 의식(주로 부활절에 맞추어 진행된 의식)에서 시작된 것으로 신화나 성경의 이야기를 관중들에게 흥미롭게 전달하기 위한 대중적이고 공동체적인 작업이었다. 이러한 연극을 ‘신비극’, ‘순환극’, ‘도덕극’ 등으로 정의하는데 기독교적 의식에서 사용되는 음악과 드라마적 요소들이 적극적으로 사용되었으며 모두 추상적이고 교훈적이고 우화적 내용을 담고 있다. 비록 종교적 목적에서 이루어진 행사였지만 마을 공동체는 성경이나 교리에 관한 내용을 직접 관람하기도 하고 함께 제작하기도 하면서 예술적 경험의 주체가 되었다. *Ibid.*, p. 35.

53) *Ibid.*, p. 36. 그동안 중세 연극은 ‘예술의 암흑기’라는 선입견 속에 평가 절

르네상스 시대에 들어서야 소위 유명한 배우들이 등장하고 배우라는 직업이 하나의 전문 직업으로 자리 잡게 된다. 배우나 극단들이 특정한 귀족의 보호아래 있었다는 명백한 한계가 있었지만 ‘연기’를 하나의 독립된 영역으로 인정하며 배우를 전문적 예술가로 언급하는 본격적인 에세이들이 이 시기에 등장하기 시작한다. 또한 배우들은 이제 전문적인 훈련을 받기 시작한다. 물론 이전까지의 배우들도 어떤 형태로든 훈련을 해왔지만 배우라는 영역이 전문 직업으로 인식되지 않았기 때문에 대개 개인의 영역에서만 배우 훈련이 이루어졌다. 하지만 르네상스 시대 전문 배우의 확대는 배우 훈련의 영역을 좀 더 공적 영역으로 확대하였다. 이러한 변화는 엘리자베스 시대에 접어들어 확실히 자리 잡는다. 엘리자베스 시대의 연기 훈련에 관하여는 몇몇 기록이 남아있기는 하지만 체계적 훈련으로서의 연기는 결국 20세기에 들어서야 성립된다.⁵⁴⁾

지금까지 간단히 살펴본 것처럼, 그리스 시대부터 17세기까지는 연기 행위에 관한 본격적인 기록은 거의 없었고, 배우들의 연기 행위는 수사학적 낭독에서 주로 다루어졌다. 다시 말해, 17세기까지 연기와 공적 말하기는 크게 구별되어 인식되지 않았다고 볼 수 있다. 낭독으로 대표되는 이러한 배우의 연기 행위에 대한 능력은 “듣는 사람과 같은 공간에서 동시에 정서적으로 감응하는 능력”을 말한다.⁵⁵⁾ 다시 말해, 관객에게

하되곤 했다. 하지만 간단히 살펴본 바와 같이 중세 연극에서 1인 퍼포먼스는 개인의 기술을 적극 활용하여 관중과 더 가까운 곳에서 전통적인 연극의 명맥을 이어갔다. 또한 중세 도덕극이나 종교극의 경우도 훗날 공동체 연극의 모델이 될 수 있는 집단 퍼포먼스로서의 흔적을 지니고 있었다. 배우는 사제로부터 시작해 모든 연극 참여자들에게로 확대되었고 작품을 만드는 작가의 영역도 공동의 작업을 통해 실현되었으며 결국 이것이 전문 작가와 전문 배우를 탄생시키는 과정과 배경이 되었다는 사실은 눈여겨 볼만하다.

54) 기록에 의하면, 셰익스피어 시대 극단은 여자 역할을 할 4-6명의 소년 배우들을 확보하고 있었고 낭독 훈련과 같은 말하기 훈련이 진행되었다. 또한 17세기 프랑스와 18세기 영국에서 연기 훈련은 먼저 연기한 사람들이나 동료들의 연기를 그대로 모방하는 방식으로 진행되었다. Daniel Meyer-Dinkgräfe, *Approach to Acting-past and present*, London ; New York : Continuum, 2001, p. 19.

55) Christopher Balme, *op. cit.*, p. 24.

정서적으로 감응을 줄 수 있는 화술을 훈련하는 것이 곧 연기 훈련이었다. 이는 아직 연기 행위의 핵심 요소가 행위의 주체인 배우의 감정이나 신체가 아닌 관객의 정서에 초점이 맞춰져 있음을 알 수 있다. 배우의 감정이 실제로 반응하였는지 아닌지 보다는 관객의 정서에 영향을 줄 수 있는 연기인지 아닌지가 더 중요한 평가 요소로 작용하였고 배우 훈련은 그러한 능력을 키우는 것에 집중되어 있었다.

2. 서구 유럽의 연기 논쟁

18세기가 되어서야 연기는 수사학적 낭독과 분리되어 공론화되고 이론화되기 시작한다. 물론 말하기와 연기 기술의 상관관계는 배우 교육에 있어 당분간은 계속 연결되어 있었다. 하지만 18세기 이후 배우의 신체적에 대한 관심이 증가하고 이에 대한 연구가 진행되면서 연기는 확실히 웅변술과 분리되어 독자적 영역으로 구축되기 시작한다.⁵⁶⁾ 앞으로

56) 18세기 유럽에서는 아직 ‘연기론’이라고 부르기에는 모자라지만 연극 예술에 있어 연기 예술을 독립적으로 그리고 핵심적으로 다룬 글들이 종종 발견된다. 피에(Henry James Pye)는 “연기의 힘이 드라마를 모든 다른 예술보다 상위로 이끌어 올린다”(마빈 칼슨, 『연극의 이론』, 김익두 외 역, 한국문화사, 2004, 162쪽)고 주장하며 배우를 찬양했고 게릭(David Garrick)은 ‘연기에 관한 소론’에서 연기를 “말과 신체 동작과 시각적 표현의 도움을 받아 다양한 유머, 미덕, 악덕, 인간 본성의 사건들로부터 발생하는 각종 정신적 신체적 정서들을 모방하고 취하고 가장하는 것”이라고 규정했다.(David Garrick, *An Essay on Acting*, London: W. Bickerton, 1744, p. 2 ; Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, pp. 133-138 재인용.) 아론 힐(Aaron Hill)의 ‘연기예술론(Essay on the Art Acting)’ 역시 연기를 실용적이고 거의 기계적인 기술로 요약하여 배우의 열정(감정)을 즐거움, 슬픔, 두려움, 분노, 동정심, 경멸심, 증오, 질투, 놀라움, 사랑 등 10가지로 정리하였다.(Aaron Hill, *The Art of Acting*, London: J. Osborn, 1746; Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, pp. 116-120, 재인용.) 이 시기에 배우의 정서와 감정에 대한 논의가 집중적으로 다루어지는데 특히, 제임스 보스웰(James Boswell)은 ‘배우의 직업에 관하여(On the Profession of a Player)’라는 글에서 ‘이중적 정서(double

살펴볼 18세기 이후 등장한 연기론 논쟁은 이러한 경향을 잘 나타낸다. 18세기 이후 연기론 논쟁은 결국 인간이 어떻게 생각하고 행동하고 느끼는지에 대한 인간학의 문제로 연결되기 때문에, 18세기 논쟁은 19세기를 넘어 현재까지도 연기론의 핵심적인 쟁점들로 이어지고 있다.⁵⁷⁾

2.1. 생트-알빈과 디드로

배우의 연기에 대한 본격적인 논쟁은 18세기 프랑스를 중심으로 시작된다. 생트-알빈(Pierre Rémond de Sainte-Albine, 1699-1778)은 1749년 파리에서 『연극배우(Le Comédien)』라는 책을 출간하고 배우의 정서적 재능, 곧 “지적 능력, 감수성⁵⁸⁾, 열정”등을 본격적으로 논한다.⁵⁹⁾ 그에 따르면, 가장 훌륭한 배우는 이러한 재능들을 잘 타고난 사람들이다. 모든 배우들이 다 똑같은 정도로 이런 재능을 소유하고 있는 것은 아니지만, 배우는 등장인물의 유형에 따라 배역을 맡아야하기 때문에 그

emotion)’라는 용어를 사용하여 배우의 정서와 등장인물의 정서 두 가지 모두를 지니고 있는 사람이 좋은 배우임을 강조하고 ‘배우가 실제로 표현하는 등장인물이 되는 신비한 힘의 원천은 배우 자신의 정서와 열정’임을 언급한다. James Boswell, *On the Profession of a Player*, London Magazine, Sept., 1770, pp. 460-470; 마빈 칼슨, 앞의 책, 164쪽 재인용.)

57) 특히, 배우의 연기에 있어 감정과 이성의 문제가 활발하게 다뤄지는데 이는 20세기 이후 연기 훈련에 있어 심리중심 접근법과 신체중심 접근법의 대립과 연결된다.

58) 여기서 감수성은 주로 이성과 반대되는 개념으로 사용된다. 배우 내면의 정서와 심리를 나타내는 말은 감정, 감성, 느낌, 정서, 기분 등 여러 가지가 혼용되고 있다. 본 논문에서는 주로 감정과 정서 두 용어만을 선택하여 사용할 것이고 주로 영어로 feeling으로 번역되는 것은 감정, emotion으로 번역되는 것은 정서로 통일해서 사용할 것이다. 다만, 감수성(sensibility)이라는 용어는 2장에서만 집중적으로 사용할 것인데, 배우의 이성과 대척점에 놓인 개념으로 감성이라는 용어가 필요하기 때문에 감각과 감정을 사용할 수 있는 배우의 전반적인 능력을 일컫는 용어로 감수성이라 번역된 용어를 그대로 사용하기로 한다.

59) 마빈 칼슨, 앞의 책, 190쪽.

유형에 알맞은 재능을 반드시 보유하고 있어야 한다. 위에서 언급한 지적 능력은 배우가 극중 상황을 포함하여 희곡 전체를 분석해내는 능력을 뜻하고 감수성은 등장인물의 감정을 스스로 재현해 낼 수 있는 능력을 말한다. 마지막으로 ‘불’로 표현된 배우의 열정은 ‘활기’, ‘생기’⁶⁰⁾를 뜻하는데 생트-알빈이 무엇보다 중요하게 여긴 배우의 자질이다.

감수성이 없는 연기자는 배우로 인정받을 수 없다. 이런 배우는 기껏해야 낭송가에 지나지 않는다. 감수성이 뛰어난 영혼을 소유한 배우라고 하더라도 마음속에 불이 없다면, 그래서 필요한 경우 걱정을 표현해내는 것이 불가능하다면, 그는 기껏해야 감정을 외적 행동으로만 복사하기 위해 노력하는 사람들의 부류에 속한다.⁶¹⁾

생트-알빈은 배우의 가장 중요한 자질로 감수성과 열정을 강조하며 이전까지 행해지던 수사학적 낭독의 기계적인 연기를 극복하기를 원했다. 그러기 위해 배우는 “자기가 맡은 역할의 감정에 최대한 몰입하는 것”⁶²⁾을 최우선으로 해야 한다.

반면 배우의 감수성을 중심으로 한 연기론을 반대한 대표적 인물은 드니 디드로(Denis Diderot, 1713-1784)이다. 디드로의 반감수성 이론은 그와 거의 동시대 사람이지만 디드로보다 살짝 앞선 리코보니(Francesco Riccoboni, 1707-1772)⁶³⁾에서 그 전조를 발견할 수 있다. 리

60) 이재민, 「뜨거운 배우와 차가운 배우」, 『한국연극학』, Vol. 42, 2014, 245-246쪽.

61) Pierre Rémond de Sainte-Albine, “er Schauspieler.”, Schauspieltheorien. Ed. Jens Roselt. Berlin: Alexander, 2009. pp. 102-111; 이재민, 위의 논문, 246쪽 재인용.

62) 이재민, 위의 논문, 246쪽.

63) 리코보니의 이러한 반감수성 이론은 이미 장 뒤보(Jean Dubos, 1670-1742)에게서도 발견된다. 뒤보는 배우가 자신의 정서와 거리를 두며 연기할 때 관객의 진정한 ‘경탄심’을 불러일으킬 수 있다고 주장한다. 그는 연기뿐만 아니라 그의 연극 전반에 걸쳐 ‘거리두기’를 우선시했다. 연기 기술 또한 배우의 감정이나 정서로부터 어느 정도 떨어져서 행해져야 한다고 말한다. 그는 거

코보니는 배우 스스로가 등장인물의 여러 가지 감정을 실제로 느낀다면 그 배우는 오히려 연기를 할 수 없을 것이라고 이야기한다.

배우가 감정이 격해지는 장면에서 자신이 묘사하고 있는 배역의 불행을 실제로 느낀다면, 그의 심장은 너무 뛰어서 답답하기만 할 것이고 목소리는 나오지 않을 것이다. [...] 배우가 눈물을 흘리다가 갑자기 거대한 분노를 표현해야 한다면 이것이 과연 가능할까? 그것은 절대로 불가능하다.⁶⁴⁾

리코보니에 의하면 배우의 목표는 역할의 감정을 느끼는 것이 아니라 오히려 “다른 사람들의 자연스런 반응들을 완전히 이해해서” 배우 스스로의 조절과 표현에 의해 “무대 위에 (역할의 감정을) 그대로 모방하는 것”이다.⁶⁵⁾ 이를 위해서는 행동하고 있는 사람들을 끊임없이 관찰해야 한다. 관찰을 통해 감정이 드러나는 신체적 기호들을 발견하고 모방하며 끊임없이 수정하고 발전시켜야 한다. 이러한 리코보니의 이론은 디드로에게 이어져 디드로 역시 연기 행위에 있어 감수성을 배제한 연기를 주장했다. 그는 『연기의 패러독스』(The Paradox of Acting)⁶⁶⁾에서

의 최초로 연기의 기술에 관해 매우 포괄적으로 고찰했다. 낭독법, 동작, 제스처를 논의하며 “배우의 목소리와 동작은 고도로 훈련되고 그들의 공연은 악보에 의해서 조절될 것”을 주장한다. Jean Dubos, *Reflexions critiques*, Vol. 3, Paris: 1733, p. 148; 마빈 칼슨, 앞의 책, 168쪽 재인용.

64) Francesco Riccoboni, *Die Schauspielkunst*. Ed. Gerhard Piens. Berlin: Henschel, 1954, p. 74.; 이재민, 앞의 논문, 249쪽 재인용.

65) 마빈 칼슨, 앞의 책, 189쪽.

66) 디드로의 이 책은 생트-알빈의 『연극배우(Le Comédien)』로부터 영향을 받았다. 『연극배우(Le Comédien)』는 존 힐(John Hill)에 의해 영국에서 『배우: 연기술에 관한 논문(The Actor: a Treatise on the Art of Playing)』이라는 제목으로 출간된다. 프랑스 원전의 번역본임에도 사례들을 영국의 것으로 사용함으로 1769년에 다시 스티코티(Antonio Sticotti)는 영어로 된 이 책을 프랑스어로 『게릭과 영국 배우들(Garrick ou les acteurs Anglais)』이라는 제목으로 출간한다.(스티코티는 이 책의 원저자가 누구인지 몰랐다고 한다.) 생트-알빈의 책이 영국을 거쳐 다시 프랑스에 들어오게 된 것이다. 그리고

“자신의 감정에서 벗어나 현실을 정확하게 관찰하여 솔직하게 모방하는 배우”가 좋은 배우라는 주장을 펼친다.⁶⁷⁾ 그러면서 극단적인 감수성은 결국 배우를 편협하게 만들지만, 냉정한 감각과 머리는 배우를 탁월한 예술가로 만든다고 설명한다. 디드로는 이를 ‘연기술의 이중성(duality)’이라고 말하며 “배우는 자신 안에 동요되지 않는(unmoved) 무관심한(disinterested) 관찰자를 지니고 있어야 한다”고 역설한다.⁶⁸⁾ 디드로에 따르면, 이러한 이중성을 확보한 배우만이 관객을 감동시킬 수 있는 연기를 할 수 있는데, 바로 이 지점이 ‘연기의 패러독스’인 것이다.

배우가 감성적이면 같은 역할을 과연 연달아 두 번이라도 똑같이 열정적이고 성공적으로 연기할 수 있겠습니까? [...] 반면에 배우가 주의 깊은 모방자이고 사려 깊은 자연의 사도라면 [...] 그 자신이나 자기 연구의 엄격한 모사가가 되거나, 우리네 감각의 지속적인 관찰자가 될 것입니다.⁶⁹⁾

위의 인용문과 같이, 디드로는 배우가 등장인물에 동화되지 않고 거리를 두고 관찰하듯이 인물에게 접근해야 하며, 오히려 감정을 억제하는 배우의 연기가 관객을 감정적으로 감동시킨다고 주장한다. 이에 반해, 디드로에 따르면 극도로 과장되고 눈물 연기로 점철된, 감수성에 기초한 배우는 그 반대의 나쁜 배우이다.

디드로는 1770년에 스티코티의 책에 대한 비평을 부탁받고 『연기의 패러독스』를 쓰게 되는 것이다. 디드로의 책은 18세기 연기에 관한 저서 중 가장 활발한 논쟁을 이끌었다. 1773년 경에 쓰여졌으나 출간은 1830년에 이르러서야 이루어졌다고 한다. 마빈 칼슨, 위의 책, 191쪽 참조; 이재민, 위의 논문, 270-271쪽 참조.

67) Denis Diderot, *The Paradox of Acting*, translated by Walter Herries Pollock. London: Chatto & Windus, 1883; Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, pp. 160-169 재인용.

68) Christopher Balme, *Theatre Studies*, *op. cit.*, p. 20.

69) 테니스 디드로, 『배우에 관한 역설』, 주미사 옮김, 서울: 문학과 지성사, 2012, 20쪽.

2.2. 뒤미넬과 클레롱

앞 선 논쟁이 비평가들에 의해 이루어진 것이라면 프랑스의 몇몇 배우들은 주도적으로 연기에 대해 확실한 입장을 취하며 어느 한 쪽의 논쟁에 가담했다. 디드로의 열렬한 지지를 받은 클레롱(Hyppolite Clairon, 1723-1803)은 자신의 글⁷⁰⁾에서 배우는 자신의 감정과 정서를 등장인물에 적용하려는 어리석은 생각을 버려야 한다고 주장한다.

만일 내가 순전히 자연적인 방법으로 그 등장인물들을 체현한 것처럼 보였다면, 그것은 내가 자연으로부터 부여받아 나를 예술의 완성으로 인도해준 몇 가지 은총의 선물에 지지를 받은 나의 연구 때문이다.⁷¹⁾

여기서 클레롱이 말하는 ‘연구’란 상상력에 의해 이상적인 등장인물을 만들고 자신의 행동을 창조된 역할에 맞추어 나가는 것을 의미한다. 그녀는 자신의 감정을 그대로 등장인물과 동일시하지 않고 감정을 드러내는 물리적 기호들을 찾아내어 무대 위에 재현했다.⁷²⁾ 디드로는 클레롱의 연기에 대해 다음과 같이 극찬했다.

클레롱의 연기처럼 완벽한 게 어디 있겠습니까? [...] 원래 그녀는 자신에게 가능한 것 이상으로 숭고하고 위대하고 완벽한 이상을 마음에 품었을 것입니다. 그런데 그녀가 역사에서 빌려왔거나 그녀의 상상력이 하나의 거대한 환영처럼 창조해낸 이 모델이 원래 그녀는 아닙니다. 이 모델이 실제의 그녀와 같다면 그 행동은 약하고 왜소했을 것입니다. 열심히 공부한 덕분에 그녀의 능력 안에서 최대한 이 모델에 가까워졌다면 일은 다 된 겁니다. 아주 거기에 닮아 있다면 이는

70) Hyppolite Clairon, *Mémoires*, Paris, 1798, p. 30; 마빈 칼슨, 앞의 책, 193쪽, 재인용.

71) 위의 책, 193쪽, 재인용.

72) 이재민, 앞의 논문, 255쪽.

순전히 연습과 기억에 달린 문제입니다.⁷³⁾

반대로 디드로는 뒤미넬(Marie-Françoise Dumesnil, 1713-1803)의 연기는 오랜 시간 숙련을 거친 연기가 아니라 순간적인 영감에만 의존하는 연기라고 혹평을 가한다.⁷⁴⁾ 하지만 뒤미넬은 자신의 글에서 디드로가 극찬한 클레롱을 비판하며, “클레롱은 극장의 예술이 아니라 드라마의 예술을, 창조의 예술이 아니라 암송의 예술을 묘사하고 있다.”⁷⁵⁾고 반박했다. 클레롱의 연기가 즉흥적인 행위를 차단하고 철저하게 계산되고 훈련된 것이었다면 뒤미넬의 연기는 배우의 감정과 열정을 중요시한 연기라고 할 수 있다. 실제로 뒤미넬의 연기는 관객의 감정을 동요시키고 클레롱의 연기보다 더 큰 반향을 일으켰다. 그래서 뒤미넬은 클레롱의 연기는 “순수한 테크닉을 통해 찬양받을 수는 있지만” 결코 “청관중을 감동시켜 눈물을 흘리게 할 수는 없을 것”이라고 비난했다.⁷⁶⁾ 결국 관객은 나름대로 그들 각각의 연기에 만족했는데, 클레롱의 연기를 좋아하는 사람은 그녀가 “감정을 설득력 있는 형식으로 묘사”하는 것에 박수를 보냈고, 반면 뒤미넬의 연기를 좋아하는 사람은 “뒤미넬의 몸을 빌어 재탄생한 배역”을 보는 즐거움에 갈채를 보냈다.⁷⁷⁾

결국 18세기 쏟아져 나온 프랑스를 중심으로 한 연기론 논쟁은 주로 배우의 감정을 어떻게 다룰까에 관한 것이다. 르네상스 시대까지는 연기가 낭독에 다름없었기 때문에 배우의 행위보다는 관객의 정서적 반응이 중요했던 것에 반해, 18세기에 이르러서는 연기가 낭독과 구분되기 시작하면서 배우의 연기 행위 자체가 독립된 영역으로 인정되고 이에 따라 연기를 수행하는 배우의 감정이 중요하게 다루어지기 시작한 것이다.

73) 데니스 디드로, 앞의 책, 22쪽.

74) 이재민, 앞의 논문, 256쪽 참조.

75) Marie-Françoise Dumesnil, *Mémoires*, Paris, 1800, p. 59; 마빈 칼슨, 앞의 책, 193~194쪽 재인용.

76) *Ibid.*, p. 59; 마빈 칼슨, 앞의 책, 194쪽 재인용.

77) 이재민, 앞의 논문, 258쪽.

배우의 감정을 다루는 방법에 대한 이러한 논쟁은 이후 19세기까지 계속 활발하게 이어진다.

2.3. 코클랭과 어빙

프랑스의 유명한 배우로 활동한 코클랭(Constant Coquelin, 1841-1909)은 앞선 디드로의 견해를 적극적으로 지지하고, 연기가 하나의 예술로 생각될 수 있는 것은 “본질상 결코 체험할 수 없는 여러 가지 정서를 표현하는 능력”에 관한 것이기 때문이라고 설명한다.⁷⁸⁾ 코클랭의 주장에 따르면, 경험을 통한 배우 자신의 감정이나 정서는 연기에 그리 도움이 되지 않는다. 배우는 알 수 없는 것이나 체험할 수 없는 어떤 것도 표현할 수 있어야 하고 그것이 바로 연기 행위의 역설적 특징이라고 생각했기 때문이다. 코클랭은 특히 배우가 지니는 ‘이중성(duality)’⁷⁹⁾을 강조하며 “배우의 도구는 그 자신이며, 첫 번째 자아가 배우라면 그의 두 번째 자아는 등장인물이 된다.”라고 설명한다.⁸⁰⁾ 첫 번째 자아가 등장인물을 구현하는 역할을 한다면, 두 번째 자아는 재현된 인물이다. 배우의 연기에 있어 중요한 것은 자신의 연기를 거리를 두고 바라보는 첫 번째 자아이고, 이러한 두 개의 자아를 통틀어 ‘배우의 이중적 인격’이라고 말한다.

배우 안에 공존하는 두 가지 속성은 분리될 수 없다. 하지만 보고 있

78) Constant Coquelin, “Art and the Actor”, tran. Abby Alger, in *Papers on Acting*, ser. Vol. 2, New York, 1915, p. 56; 마빈 칼슨, 앞의 책, 286쪽, 재인용.

79) 그가 강조한 이중성은 배우 스스로가 수행자이자 도구라는 차원의 배우의 존재론적 이중성을 의미한다.

80) Constant Coquelin : ‘The Dual Personality of the Actor’ “Acting and Actors”, *Harper’s New Monthly Magasine*, May, 1887, pp. 891-909; Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, pp. 195-205, 재인용.

는 역할을 하는 첫 번째 자아가 중심이 되어야 한다. [...] 두 번째 자아는 첫 번째 자아에 복종한다.⁸¹⁾

코클랭은 배우 자신이 곧 예술의 도구가 된다는 사실을 강조하며 감정에 휩싸이거나 정서에 이끌리는 연기가 아닌 하나의 자아가 또 다른 자아를 통제하고 이끌어 갈 수 있는 연기를 추구해야 한다고 주장한다 이러한 코클랭의 주장은 디드로 이론의 연결선상에서 파악되었고 다시 한 번 감수성 논쟁을 불러일으키는데, 헨리 어빙(Henry Irving, 1838-1905)은 코클랭과 디드로의 의견에 강력히 반대하며 훌륭한 배우는 자기의 감수성을 부정해서는 안 되며 오히려 여러 가지 정서들을 더 날카롭게 느끼고 그러한 정서를 자신의 예술 속에서 활용해야만 한다고 주장했다.⁸²⁾ 그는 디드로와는 반대 입장에서 프랑스의 유명한 배우 탈마(François Joseph Talma)⁸³⁾를 인용하는데, 탈마는 다음과 같이 말했다.

만일 눈물이 배우의 의지에 따라 그리고 자신의 조절에 의해 나오게 된다면, 그것은 참된 예술이다. 그리고 그런 것을 자기의 재능으로 가지고 있는 배우는 행복하다.⁸⁴⁾

81) Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, p. 196.

82) Henry Irving, "The Art of Acting", *Papers on Acting*, 5th., Columbia University, 1926; Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, pp. 327-334 재인용.

83) 프랑스의 유명한 배우 탈마(François Joseph Talma)는 감성의 문제에 관하여 디드로의 이론에 반대하며, 지성은 연기를 규칙화하는 데에로 이끌어 주긴 하지만 연기를 식어버리게 하고, 감성은 깊이 감동하는 공연으로 인도함으로써, 감성을 지성보다 더 우위에 두어야 한다고 주장한다.(마빈 칼슨, 앞의 책, 267쪽 참조; Francois Joseph Talma, "Reflection on the Actor's Art(1825)", New York: Printed for the Dramatic Museum of Columbia University, *Papers on Acting*, Second series, Number 4, 1915, pp. 7-41; Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, pp. 177-186, 재인용.) 탈마의 주장은 배우로서의 직접 경험을 통해 연기 행위에 있어서 중요한 요소를 뽑아내고 설명하려 했다는 점에서 주목해 볼 만하다.

84) Denis Diderot, *The Paradox of Acting*, trans. Walter Pollock, London, 1882, p. 3; 마빈 칼슨, 앞의 책, 287쪽 재인용.

위의 인용문에서 보듯이 탈마는 배우의 감정과 더불어 그러한 감정을 실현할 수 있는 배우의 조절 능력도 중요하게 생각했다. 어빙 역시 감정을 표현할 수 있는 배우의 외적 기술에 관하여도 언급한다. 감수성, 개성, 영감, 상상력, 정열 등의 요소가 모두 배우에게 중요하지만, 또 한편으로는 이것들을 표현하는 배우의 기술도 중요하다는 것이다. 다시 말해, 배우가 무대에서 영감에 휩싸여 즉흥적으로만 연기하는 것이 아니라, 감수성과 정열 등을 스스로 다룰 수 있어야 한다는 것이 그의 주장의 요지이다. 이러한 맥락에서 그는 ‘배우의 이중 의식(double consciousness)’이라는 용어를 사용하여 “배우는 감수성과 그것을 의식적으로 다룰 수 있는 기술 모두 가지고 있어야 한다.”고 주장한다.⁸⁵⁾

이 예술에서는(연기예술), 말하자면, 정신은 그 상황에 맞는 감정들을 모두 사용할 수 있고, 이 때 배우는 그의 방법에 모든 세부사항까지도 경계하는 이중 의식을 가져야 한다.⁸⁶⁾

이에 대해 코클랭은 어빙이 여전히 두 번째 자아만을 너무 강조한다고 비판한다. 배우예술의 기초는 첫 번째 자아에 의해서 텍스트 속에서 발견된 등장인물을 완전히 이해하는 것인데 배우의 열정이나 정서에 휩쓸려 생산해내는 두 번째 자아는 결국 첫 번째 자아를 약화시킨다는 것이다.⁸⁷⁾ 어빙은 코클랭의 비판에 곧바로 다시 반박의 글을 쓰는데, 배우가 연기하는 등장인물 속에는 배우 자신의 정서와 감정이 녹아 있어야 한다는 것이 주요 내용이다.⁸⁸⁾

85) Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, pp. 327-334 재인용.

86) *Ibid.*, p. 331.

87) Constant Coquelin, “The Dual Personality of the Actor” in *Acting and Actors*, Harper’s New Monthly Magazine, May, 1887, p. 891; Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, p. 196 재인용.

88) 마빈 칼슨, 앞의 책, 288쪽.

디드로를 지지한 코클랭과 탈마를 인용한 어빙의 논쟁은 여전히 배우의 감정을 다루는 문제로부터 시작되었지만 거기서 조금 더 나아가 배우 안에 두 개로 분리된 자아가 있고 이 둘이 서로 어떻게 관계하느냐의 문제로 옮겨가고 있음을 알 수 있다. 이러한 문제의식의 이동을 잘 보여주는 것은 윌리엄 아처(William Archer, 1856-1924)의 ‘가면인가 얼굴인가’라는 글이다.⁸⁹⁾ 아처는 이 글에서 배우가 자신이 표현하는 정서들을 실제로 느끼는가에 대한 문제로부터 어떻게 배우들이 그들의 표현을 계획하고 조절하는가라는 좀 더 근본적인 문제로 연기 논쟁의 관심을 옮겨야함을 피력한다. 18세기 연기 논쟁은 배우의 감수성에 대한 논쟁에서 시작되어 연기 행위에 있어 배우의 나누어진 두 개의 자아, 즉 ‘가면과 얼굴’의 관계로 초점을 옮기고 있었던 것이다.⁹⁰⁾

배우의 감수성에 대한 상반된 시각에서 비롯된 연기 논쟁은 배우의 이중성 개념에 기초한 것으로서, 이 개념으로부터 등장인물로서의 배우와 자기 자신으로서의 배우가 구분되고 더 나아가 전자를 감정, 후자를 이성으로 구분하는 구도가 확립되었다. 앞으로 3장부터 살펴볼 전통적인 연기 이론들은 지금까지 간단하게 살펴본 연기와 연기 행위에 관한 이러한 논쟁을 기반으로 탄생한 것이다. 배우의 감정과 이성의 중요성에 대한 상반된 논의들은 이후 특히 배우가 역할을 구축하는 데 있어 둘 사이의 관계를 어떠한 시각으로 볼 것인가에 따른 다양한 연기론을 이끌어냈다.

89) William Archer, “*Masks or Faces?*”, *A study in the psychology of Acting*, London: Longmans, Green, 1988; Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, pp. 340-341 재인용.

90) Toby Cole & Helen Chinoy, *op. cit.*, p. 341.

III. 배우와 역할의 동일화

배우가 등장인물로 분하여 무대에서 연기할 때, 배우와 배우가 연기하는 인물 사이의 관계를 바라보는 시각에 따라 연기론과 이에 따른 훈련 방법이 달라진다. III 장에서는 먼저 배우와 역할 사이의 거리를 축소시켜 둘의 관계를 ‘관여’의 시각에서 바라본 스타니슬랍스키의 시스템 연기를 배우의 이중 의식을 중심으로 살펴본다.

1. 스타니슬랍스키의 ‘진실’한 배우

1.1. 시스템⁹¹⁾ 연기론의 탄생과 배경

19세기 후반에서 20세기 초에 걸친 세기전환기는 다양한 과학 분야에서 비약적 발전이 이루어진 시기이다. 1850년대 다윈(Charles Darwin)의 진화론, 1900년대 아인슈타인(Albert Einstein)의 상대성 이론

91) 스타니슬랍스키가 왜 자신의 연기론에 ‘시스템’이라는 명칭을 사용했는가에 대한 기록은 없다. 다만 그동안 연기의 영역이 과학적이고 체계적인 영역 밖에 자리 잡고 있었기 때문에 이것을 훈련이라는 영역에 가지고 오기 위해 어떤 명확한 단계와 과정이 필요했고 자신의 이론에 대한 전체적인 체계를 하나의 용어를 사용하여 통일하려 했을 것이라 추측해 볼 수 있다. 국내에 번역된 스타니슬랍스키 저작은 대부분 영문 번역본을 다시 번역한 것들이다. 본 논문에서는 베네데티(Jean Benedetti) 번역의 *An Actor's Work*(New York: Routledge, 2008)와 *An Actor's Work on a Role*(New York: Routledge, 2010)를 중심으로 살펴보았고 헵군(Elizabeth Reynolds Hapgood)의 *An Actor Prepares*(New York: Routledge, 1989), *Building a Character*(New York: Routledge, 1994), *Creating a Role* (Hermine Popper ed., New York: Routledge, 1994)은 참조하며 비교하였다. 한국어 번역본은 러시아어 판본을 번역한 강량원 번역의 『나의 예술 인생』(책숲, 2015)과 이진아 번역의 『체험의 창조적 과정에서 자신에 대한 배우의 작업』(서울: 지식을 만드는 지식, 2010)만 사용하였다. 이진아의 번역본은 러시아 1954년도 판본의 부분발췌로 이루어져있다.

등 근대 사회의 바탕이 되는 획기적인 연구들이 출현했다. 또한 심리학이 사회과학 분야에서 주목받기 시작하면서 인간의 심리를 학문의 영역에서 과학적으로 분석할 수 있게 되었다. 특히 프로이트(Sigmund Freud)의 정신분석학은 인간의 무의식에 대한 탐구를 학문의 영역에서 과학의 이름으로 시작한 혁명적 기획이었다.

러시아의 배우이자 연출가 스타니슬랍스키의 시스템은 이러한 과학혁명의 흐름에서 탄생한 이론이다. 그는 배우가 ‘자신의 역할을 어떻게 살아낼 것인가(living the part)’에 주목하고 이를 위해 배우 자신의 정서적 작업으로부터 외적 구현(incarnation)에 이르는 연기 방법론을 체계적으로 정리했다. 당시 연기는 배우 자신의 즉자적 영감에 의해 행해지는 예술로 인식되었기 때문에 체계적 혹은 과학적 연구가 필요 없다고 여겨졌다. 한번 나타났다가 즉시 사라져버리는 연기 현상을 언어로 묘사하는 것도 어려운 일인데 이것을 체계화시켜 학문의 영역으로 가지고 온다는 것은 상상도 할 수 없는 일이었다. 하지만 스타니슬랍스키는 훈련과 교육이라는 목적을 가지고 이 보이지 않는 영역의 세계를 보이는 세계, 즉 증명 가능한 영역으로 옮겨오고자 했다. 그는 배우 훈련과 연기 테크닉에 관한 자신의 일련의 방법론을 ‘시스템(Система/system)’이라고 불렀다.⁹²⁾

92) 스타니슬랍스키는 1890년대 단첸코(Nemirovich Danchenko)와의 만남을 통해 본격적인 활동을 시작했다. 두 사람은 함께 모스크바 예술극장(Moscow Art Theatre)을 설립하고 이후 약 10년간 다양한 이론적 실험들을 직접 실행한다. 모스크바 예술극장의 설립 이후 스타니슬랍스키는 상임 연출가로 활동하며 안톤 체홉(Anton Chekhov)의 <갈매기>, <바나 아저씨>, <세자매> 등을 무대화하고 사실주의 연극을 발전시켜 나간다. 또 다른 한편으로는 젊은 배우들이 새로운 극적 형태를 시도해 볼 수 있도록 스튜디오를 설립하고 메이예르홀트와 함께 상징주의적 실험을 시도했다. 하지만 1904년 체홉의 죽음과 1905년 메이예르홀트의 스튜디오 작업 실패로 인해 스타니슬랍스키는 자신의 예술 인생에 있어 새로운 국면을 맞이하게 된다. 스타니슬랍스키는 자서전 『나의 예술인생』에서 이때의 심정을 다음과 같이 토로하였다. “체홉의 죽음은 내 심장의 큰 조각을 베어내었다. [...] 스튜디오가 메테를링크 작품에 실패한 후 그것이 남긴 좌절과 불안, 스튜디오를 정리하는 문제, 배우로서 나 자신에 대한 불만족과 그것을 해결하기 위한 방법과 미래의 방향에 대

스타니슬랍스키의 시스템 이론은 대략 세 단계로 나누어 살펴볼 수 있다.⁹³⁾ 첫 번째 단계는 1906년부터 1910년까지 스타니슬랍스키가 그 동안의 실험들을 심리기술(psycho-technique)의 초보적 형태로 정리하면서 당시 무대화된 공연들에 적용하기 시작한 시기이다. 1907년부터 시작되는 그의 연기 관련 초고들에는 시스템의 기본 개념들이 등장하기 시작하는데, 이것들이 이후 본격적으로 발전된 그의 연기론의 기본개념을 형성하게 된다.⁹⁴⁾ ‘시스템’이라는 용어도 1909년에 처음 사용되기 시작하는데, 당시 기록들에는 후에 시스템의 핵심적 훈련 요소가 되는 ‘근육 이완(muscular release)’, ‘주의집중의 테두리(circle of attention)’, ‘믿음(belief)’, ‘연극적 창안(dramatic invention)’, ‘감정(feeling)’ 등의 항목이 등장한다.⁹⁵⁾ 1909년의 논문에서는 배우 예술에 포함되어야 하는 중요한

한 막막함과 무지, 이 모든 것이 나에게서 평정을 빼앗았다. 나는 나 자신에 대한 믿음을 잃고 무대 위에서 나무토막 같은 살아 있지 않은 상태로 나를 끌고 갔다.”(콘스탄틴 세르게예비치 스타니슬랍스키, 강량원 역, 『나의 예술 인생』, 책숲, 2015, 527쪽) 이러한 시점에서 스타니슬랍스키는 그동안의 실험을 체계적으로 정리해야 할 필요성을 느끼고 이론적 작업을 시작한다.

93) 스타니슬랍스키의 이론은 대개 전반기(내면을 중심으로 한 심리 연기)와 후반기(신체 행동을 중심으로 한 심리신체 연기)로 나누는데, 이에 대해 김대현은 “하나의 완결된 시스템 속에서 시기에 따라 일정한 개념들을 강조한 결과에 불과한 것”이라고 주장한다.(김대현, 「스타니슬랍스키와 ‘시스템’」, 『연극 교육연구』, Vol. 21, 2012, 29쪽 참조) 스타니슬랍스키가 처음으로 출간한 책 서문에 이미 전집의 전반적 기획이 설계되어 있었던 점과 후반기의 저작이 당시 러시아 혁명으로 인해 늦게 출판된 점 등을 고려해볼 때, 시스템을 하나의 전체적 기획으로 파악하는 것이 타당하다는 것이다. 본 논문에서 세 가지 단계로 나누는 것은 그의 이론이 완성되어지는 과정을 스타니슬랍스키의 활동과 관심의 변화에 따라 섬세하게 고찰하기 위한 인위적 구분임을 밝힌다.

94) 「연극배우를 위한 참고서」(Reference Book for the Dramatic Actor), 「연극학도와 초보자를 위한 실질적 정보와 훌륭한 충고」(Practical Information and Good Advice for Beginners and Students of Dramatic Art), 「연극의 대중적 교본의 초안」((Draft of a Popular Manual of Dramatic Art) 등의 자료가 초고라 할 수 있다. 이러한 초고는 몇 번의 수정 과정을 거쳐 기본 개념들을 더 확고히 한다. 진 노먼 베네데티, 김석만 편역 「스타니슬랍스키 입문」, 『스타니슬랍스키 연극론』, 연극과인간, 2015, 95쪽.

95) 위의 책, 95쪽.

과정을 여섯 단계, 즉 ‘의지의 준비 과정, 연구조사 과정, 경험 과정, 신체화 과정, 종합 과정, 관객 만남의 과정’으로 정리하고 있다. 이것은 스타니슬랍스키가 구상하고 있는 훈련 체계의 전체적 과정을 보여준다. 또한 ‘이완(relaxation)’, ‘경험(experience)’, ‘정서 기억(emotional memory)’ 등의 개념이 추가되면서⁹⁶⁾ 시스템 이론의 기초 원리에 대한 윤곽이 형성되고 시스템에 사용될 용어가 확립되었다.

시스템 이론이 형성되는 두 번째 단계는 스타니슬랍스키가 이론적 정리를 거의 끝내면서 다양한 실제적 적용을 이어나가는 시기로 1910년 이후부터 1920년대 전반기까지를 포함한다. 이 시기에 그는 레닌의 전폭적인 지지를 받으며 러시아를 대표하는 연출가로 성장한다. 그는 제1스튜디오를 설립하여 젊은 예술가, 배우들을 길러냈으며 유럽과 미국에서 순회공연을 이어갔다. 순회공연 중에 1924년 미국 보스턴에서 그의 첫 번째 저서 『나의 예술인생(My Life in Art)』 출판기념회가 열렸다. 스타니슬랍스키는 비록 생전에 자신이 계획한 저서 전부를 완성하여 출간하지는 못했지만 후에 그의 제자들에 의해 발간될 『배우 수업(An Actors Prepares)』, 『성격 구축(Building a Character)』, 『역할 창조(Creating A Role)』의 자료를 모두 1920년대에 정리한다.⁹⁷⁾

시스템 발전의 마지막 단계는 스타니슬랍스키가 1924년 해외순회 공연에서 돌아온 이후부터 1938년 그의 죽음 이후 제자들이 그의 저작을 완성하는 때까지로 볼 수 있다. 그가 순회공연에서 돌아오던 1924년에 레닌이 사망하고 스탈린의 공포정치가 시작되면서 러시아는 정치적으로 큰 변화를 겪게 된다. 스탈린은 사회주의적 사실주의(socialist realism)를 선포했고 사회주의적 사실주의는 모든 부르주아적 예술 행태

96) 인용한 용어 중 ‘정서 기억(emotional memory)’에 관한 번역에 대해서는 논란이 많다. 다음 절에서 자세하게 다루도록 한다. 위의 책, 95-96쪽.

97) 각각의 저서에 대한 번역서의 제목이 다양하다. 이에 본고에서는 가장 대중적으로 사용되는 번역서의 이름을 사용하기로 하고, 아래 주석 99)에서 러시아어 번역판 이진아 번역본을 참고하여 스타니슬랍스키 전체 저술을 정리하였다.

와 형식주의적 실험을 적대시하였다. 스타니슬랍스키는 공식적으로는 건강상의 이유로 모스크바 예술극장 운영에서 물러난다고 발표했지만 스탈린 체제 하에서 자기 예술의 이상을 실현하기 쉽지 않았기 때문에 극장 운영에서 물러난 것으로 보는 견해도 있다.⁹⁸⁾ 그는 심장에 이상이 온 이후에는 실질적인 무대 작업은 줄이고 그동안 연구해온 시스템 이론을 더 구체적으로 정리하기 시작하여 시스템 이론의 첫 저작, 『배우 수업』을 집필한다.⁹⁹⁾

비록 『배우 수업』과 더불어 『나의 예술 인생』 두 권의 저작만 그가 직접 집필했고 나머지는 그의 생전 기록과 자료들을 바탕으로 제자들이 출간했지만 그의 전체 저작은 처음부터 체계적으로 기획되어 있었다. 앞서 언급했듯이 그의 첫 저작 서문에 이미 전집의 전반적 기획에 대한 계획이 실려 있기 때문이다. 시스템 이론은 러시아의 사회적 상황으로 인해 후반기 저작의 출간이 지연되면서 먼저 소개된 배우의 심리 기술이 꽤 오랫동안 마치 스타니슬랍스키 연기론의 전부인 것처럼 여겨

98) 김대현, 앞의 논문, 35쪽.

99) 우리가 알고 있는 그의 저서 『배우 수업』은 사실 스타니슬랍스키 사후에 출간된다. 하지만 원고는 그가 준비해놓은 그대로 발간되었기 때문에 그의 많은 저작 중 실제로 그가 쓴 것은 『나의 예술인생』과 『배우 수업』뿐이다. 하지만 자신의 저술의 전체적 방향을 1930년에 쓴 기록물에 다음과 같이 제시한다. 전체적인 출판 계획에 있어 <역할에 대한 배우의 작업>에서 희곡과 역할의 총보가 강조될 것이라고 이야기하였다. 전체 저술은 8권으로 계획되었는데, 서문이자 시스템의 안내서 ① <나의 예술 인생>, <자신에 대한 배우의 작업>은 체험과 구현으로 나누어져서 출간되는데 ②<체험창조 과정에서 자신에 대한 배우의 작업>이 1938년 스타니슬랍스키 사후 준비된 원고 그대로 발간되었고 ③<구현창조 과정에서 자신에 대한 배우의 작업>은 스타니슬랍스키가 정리해놓은 자료를 바탕으로 1948년에 출간된다. ④<역할에 대한 배우의 작업>은 희곡에 대한 관통선을 이해하는 내용으로 역할을 창조하는데 있어 희곡과의 연관성을 강조하고 있고 ⑤<준비된 역할에 대한 창조적 과정>에서는 배우의 창조적 상태를 다루고 있다. ⑥ <연기 예술의 세 가지 방향> : 체험의 예술, 재현의 예술, 연기 예술, ⑦<연출예술>, ⑧<오페라 예술>, ⑨<혁명적 예술>등 나머지 책들도 함께 기획되었고 후에 남겨진 기록들을 수집하여 전집으로 발간되었다. 콘스탄틴 스타니슬라브스키, 이진아 역, 『체험의 창조적 과정에서 자신에 대한 배우의 작업』, 지식을 만드는 지식, 2010, 7-9쪽 참조.

졌으나 그의 저작에 대한 전체적 기획을 보면 이러한 오해는 해명된다. 스타니슬랍스키 시스템은 그의 초기 저작에서 집중된 배우의 심리 기술에만 머물지 않고 배우가 역할을 창조하는 과정 전반에 있어 배우의 역할 구축을 위한 신체 기술까지도 시스템의 내용에 포함시켰다.

이러한 스타니슬랍스키 시스템 이론은 무대적 사실주의라는 그의 연극관에 기반하고 있다.¹⁰⁰⁾ 그는 무대는 믿을 수 있는 삶의 모습을 지니고 있어야 한다고 생각했다. 그래서 좋은 무대는 “희곡과 등장인물이 갖고 있는 정신적인 삶을 배우와 관객들에게 재생시켜 줄 수 있는 것”이라고 생각했다.¹⁰¹⁾ 스타니슬랍스키가 생각하는 무대의 조건은 “무대 위의 진실”이라는 조건이며 “진짜인 것 같아서 배우와 관객이 믿는 어떤 것”이다.¹⁰²⁾ 따라서 그는 체호프(Anton Pavlovich Chekhov)와 고리끼(Maksim Gor'kii)와 같은 사실주의 극작가들의 작품을 적극적으로 무대에 올렸다. 특히 그는 작가와 희곡에 대한 무한한 신뢰를 바탕으로 연극 예술은 희곡 작가로부터 시작된다고 생각했으며 작가 없이 배우나 연출은 아무 것도 할 수 없다고 생각했다. 그가 생각하는 희곡은 “동시대 인간의 정신과 삶을 훌륭하게 반영한 것”이기 때문에 연극은 “희곡에 담긴 정신적인 본질을 가장 선명하게 무대화할 방법”을 찾아야 하고 결국 현실에 대한 구체적 모방이 이를 실현할 수 있을 것이라 생각했다.¹⁰³⁾ 하지만 그는 무대가 단순히 현실의 외형적 모방에만 그쳐서는 안 된다고 생각했다. “외적인 형식의 예리함”이나 혹은 반대로 모든 무대 기법의 “단순함”으로도 희곡의 진실을 구현할 수 없다.¹⁰⁴⁾

따라서 무대 위에서 눈에 보이는 현상너머, 삶에 내재된 인간의 거대한 감정과 정서, 내적 본질을 드러낼 수 있는 연극을 만들기 위해서

100) 백승무, 『스타니슬랍스키의 모순에 대한 소고-오류와 진실 사이에서』, 『드라마연구』, Vol. 42, 2014, 126쪽, 참조.

101) 스타니슬랍스키, 『나의 예술 인생』, 앞의 책, 562쪽.

102) 위의 책, 562쪽.

103) 위의 책, 693쪽.

104) 위의 책, 694쪽.

는 내면의 정당성을 획득한 배우의 연기가 무엇보다 그의 연극에 필요했다. 이 때의 내적 정당성은 결국 배우의 내면과 외면이 유기적으로 연결된 상태를 일컫는데 다음 절에서 나올 진정성(authenticity)의 개념과 연결된다.

1.2. ‘창조적 상태’와 ‘진실’

스타니슬랍스키는 먼저 배우들이 내적 정당성을 얻을 수 있는 연기를 체계적인 훈련을 통해 언제든지 구현할 수 있는 상태가 되기를 원했다. 그래서 그는 천재적인 배우들의 연기를 관찰했다.¹⁰⁵⁾ 그는 천재적인 배우들이 대개 어떤 영감(inspiration)에 사로잡혀 연기한다는 것을 발견하고 그러한 상태가 어떠한 상태이고 어떻게 그것을 실현할 수 있을지 밝혀내고자 했다.¹⁰⁶⁾

스타니슬랍스키는 배우가 무대 위에서 연기할 때 직면해야 하는 상황을 다음과 같이 묘사했다. “천 명의 강렬한 관객과 찬란한 조명이 비치는 무대를 직면했을 때 배우의 상태는 자연스러운 상태와는 대조되며, 이러한 상태는 관객 앞에서 창조적이 되는데 가장 큰 방해물이다.”¹⁰⁷⁾ 여기서 스타니슬랍스키가 이야기하는 ‘자연스러운 상태’는 일상에

105) 당시 스타니슬랍스키가 위대한 배우로 생각하고 있었던 사람은 “두제, 예르몰로바, 페도또바, 사비나, 살비니, 살라핀, 로시, 그리고 그들만큼이나 큰 재능을 가지고 있던 모스크바 예술 극장 배우들”이다. 스타니슬랍스키는 이들에게서 어떤 천성적인 공통점을 발견하려고 노력했다. 위의 책, 536쪽.

106) “창조적인 상태를 창조해 낼 수 있는 기술적인 길은 없는가? [...] 배우가 우연히 창조적인 상태에 이르는 것이 아니라 마치 ‘예약을 한 것’처럼 그것을 창조해 내려면 어떻게 해야 하는가? [...] 만약 그것들 하나하나가 훈련의 체계적인 훈련 과정을 거쳐야 얻을 수 있는 것이라면 당연히 그렇게 해야지! [...] 물론 보통의 재능을 가진 사람은 결코 천재들과 같은 상태에 닿을 수 없다. 그러니 천재들이 도달한 곳에 가까이 다가갈 수 있도록 도와주어야 하지 않겠는가?” 위의 책, 534-535쪽.

107) Konstantin Stanislavski, Jean Benedetti trans. and ed., *My Life in Art*, New York: Routledge, 2008, p. 255.

서와 같이 긴장이나 자의식을 동반하지 않는 상태이다. 하지만 “광장에 모인 만 명의 군중 앞에서 처음 만났을지도 모르는 상대 배우를 열렬히 사랑하는 연기를 해내야 하는 배우”는 결코 일상의 자연스러운 상태를 유지할 수 없다.¹⁰⁸⁾ 배우는 늘 이러한 무대 위의 특별한 상황에 직면해야 하는데, 스타니슬랍스키는 이를 “보통의 배우의 상태(usual actor's state)”라고 설명하면서 대부분의 배우들이 이러한 상태를 “내면으로 느끼지 못하는 것을 외면적으로 보여 주어야 하는 사람의 기분”으로 경험하게 된다고 말한다.¹⁰⁹⁾ 이것은 배우가 극복해야만 하는 상태로 내면의 감정과 신체가 유기적으로 연결되지 않은 채, 외적으로만 표현하게 되는 “해롭고 거짓된” 상태이다. 반대로 스타니슬랍스키는 육체적으로나 정신적으로 이러한 상태를 극복할 수 있는, “도움이 되고 해롭지 않은 창조적인 과정”을 “배우의 창조적인 상태(creative state)”로 명명한다.¹¹⁰⁾ 창조적인 상태는 앞서 정의한 배우의 일반적인 상태와는 달리 외적으로 보여주어야 할 등장인물의 상태를 배우가 내적으로도 느끼고 있는 상태이다. 다시 말해, 배우의 내면과 외면이 유기적으로 연결된 상태라 할 수 있다. 왜냐하면 이러한 상태에서만 배우는 자신의 내면과 연결된 독특한 인물 구현이 가능하고 그러한 자신만의 인물 구축 과정이 결국 창조

108) *Ibid.*

109) *Ibid.*, p. 256.

110) *Ibid.*, pp. 256-257. 스타니슬랍스키가 해명하고자 했던 무대 위 배우의 ‘창조적 상태(творческое самочувствие)’를 국문 번역서에서는 ‘창조적 자감(creative state)’이라는 용어로 번역한다.(강량원, 김태훈) 따라서 그것과 대조되는, 극복되어야 하는 ‘보통의 배우의 상태(обычное актерское самочувствие)’는 ‘배우의 자감’이라고 번역되었다. 하지만 이러한 보통의 배우의 상태는 본문의 설명대로 배우가 내면적으로 느끼지 못하는 것을 외적으로만 표현해야 하는 상태를 설명한 것이다. 자감(自甘)은 사전적으로 ‘스스로 맛보다’라는 뜻이 있다. 즉, 자감이라는 단어에는 배우가 내적으로 스스로 느끼고 있다는 의미가 내포되어 있어서 ‘배우의 자감’이라는 번역어는 내적으로 느끼지 못하는 것을 외적으로 표현하는 상태라는 부정적 의미로, 즉 스타니슬랍스키의 의도대로 받아들여지기 힘들다. 따라서 본 논문에서는 ‘자감’이라는 단어를 영어본의 ‘state’란 단어에 주목하여 ‘상태’로 번역하여 사용할 것이다. 스타니슬랍스키, 『나의 예술 인생』, 앞의 책, 531-534쪽, 참조.

적 예술이 될 수 있기 때문이다. 스타니슬랍스키는 이러한 창조적 상태를 설명하기 위해 천재적인 배우들의 연기를 관찰하고 공통점을 정리한다. 이것은 배우로서 스타니슬랍스키 자신의 경험을 바탕으로 한 것이기도 하다.

먼저 나는 단지 근육의 이완을 발견했을 뿐이다. 근육의 긴장이 없는 상태와 신체적 조직이 완전히 배우의 의지 아래 있는 것은 창조적 상태에 있는 나를 비롯한 다른 모든 배우들에게 중요한 역할을 하고 있음을 알 수 있었다. 이러한 근육 상태는 창조적인 작업을 수행하는데 탁월한 방법을 제공하며, 그러한 상태에서 배우는 정신이 느끼는 것을 자유롭게 개방적으로 자신의 몸으로 표현할 수 있게 된다.¹¹¹⁾

스타니슬랍스키가 창조적 상태에 있는 배우들에게서 발견한 공통점은 특이하게도 신체적 상태와 연결되어 있었다. 신비한 영감의 세계인 양 여겨졌던 창조적 상태의 본질은 정신과 영혼의 문제만이 아닌 근육의 이완으로부터 출발함을 발견한 것이다. 그래서 스타니슬랍스키에게 있어 천재적 배우들의 창조적 연기는 감정뿐만 아니라 이와 연결되는 배우의 신체에 관련된 체계적인 훈련으로 성취 가능한 것이 된다.

스타니슬랍스키 시스템 이론의 가장 기본적 출발점이라 할 수 있는 이러한 배우의 창조성에 관한 개념은 19세기에 들어서야 예술을 창조적인 작업으로 인식하게 된 흐름과도 연관된다. 이 시기 예술은 두 가지 가치를 추구하기 시작했는데, 하나는 진리 모색, 자연 탐구, 규칙의 발견과 같이 인간 행위를 지배하는 ‘법칙의 발견’이었고 다른 하나는 이제 막 예술의 영역에서 가장 핵심적 요소로 대두되기 시작한 ‘창조성의 실현’이다.¹¹²⁾ 스타니슬랍스키가 연기의 영역을 체계적으로 정리하여 하나의 법

111) Konstantin Stanislavski, *Ibid.*, pp. 267-258.

112) 브와디스와프 W. 타타르키비츠, 손효주 역, 『미학의 기본 개념사』, 도서출판 미술문화, 307-308쪽 참조.

칙으로 만들고자 했던 노력이 전자에 해당된다면, 배우의 연기 행위를 창조적인 영역의 예술로 만들고자 했던 시도는 후자의 경우에 속한다. 따라서 스타니슬랍스키의 시스템 연기는 19세기 예술이 추구한 가치를 정확하게 따라가며 ‘법칙’과 ‘창조성’을 연기라는 영역에 적용하려는 시도라고 말할 수 있다. 낭만주의 시대에 오늘날과 같은 창조성이라는 개념이 예술의 영역에 국한되어 사용되기 시작하였고 19세기에 들어서야 그 의미를 확장해 나가고 있었다는 점을 고려해본다면, 스타니슬랍스키가 연기 예술을 창조적인 영역으로 증명해내려 했던 것은 커다란 역사적 흐름 속에 나타난 자연스런 결과였을지도 모른다.¹¹³⁾

물론 스타니슬랍스키가 재현적 사실주의라는 형식 안에서 추구한 창조성은 낭만주의가 추구한 창조성과는 차별성을 가진다. 스타니슬랍스키가 정의한 배우의 창조적 상태는 배우의 신체가 불필요한 긴장 없이 완벽하게 조절 가능한 상태에서 자신의 내적 감정과 유기적으로 연결된 상태인데, 이러한 상태에서만 배우의 내적 정당성을 확보할 수 있기 때문에 배우는 자신만의 고유하고 특별한 인물을 창조할 수 있게 된다. 다시 말해, 다른 누구도 구현해낼 수 없는 ‘색다른’ 인물을 연기할 수 있게 되는 것이다. 이러한 과정을 통한 인물 구현이 곧 창조적 연기의 핵심이

113) 창조성(creativity)이라는 개념은 19세기에 들어 본격적으로 예술의 영역에 차용된다.(위의 책, 304쪽) 창조성이라는 용어는 (1)그러한 개념 자체가 존재하지 않았던 시기, (2)존재했으나 신의 영역에만 사용되었던 시기 (3)19세기 예술의 영역에 완전히 들어왔던 시기 (4) 20세기 모든 인간문화에 사용하고 있는 시기로 나뉘볼 수 있다. 창조성은 창조자의 마음속에 일어나는 하나의 과정을 나타내는 데 사용하면서 또한 그 과정의 산물을 나타내는 데 쓰이기도 한다. 스타니슬랍스키가 주목했던 창조성은 (3)에 해당한다고 볼 수 있다. 19세기 창조성의 개념은 무(無)에서 뭔가를 만들어 낸다기 보다, ‘새로운 것을 만들어 낸다’는 의미로 변형된다. ‘색다르다’고 이해될 수 있는 이 시기 창조성은 예술가만의 속성으로 이해되기 시작한다. 대표적인 예로 ‘허구적 존재(헐릿, 오셀로 등)’를 만들어 내는 일이 창조적인 것이라고 여겨졌다. 지금은 아주 당연하게 여겨지지만 낭만주의 시대에 오기 전까지는 누구도 연기는 창조적인 예술이라고 생각하지 않았다. 그래서 연기 예술을 창조적인 예술의 영역으로 구축하고자 하는 목표가 스타니슬랍스키에 이르러서야 자리 잡기 시작한 것이다. 위의 책, 304-309쪽 참조.

다. 그리고 스타니슬랍스키는 이러한 창조적 상태에 도달한 연기만이 ‘진실(truth)’을 획득한다고 주장한다. 이러한 진실을 획득한 연기는 결국 배우의 내적 정당성을 획득한 진정성 있는 연기라 할 수 있다.

또한 내적 정당성을 획득한 연기는 앞서 언급한 배우의 창조적 상태와도 자연스레 연결된다. 배우의 내적 정당성을 통해 획득되는 진실에 대한 스타니슬랍스키의 확고한 믿음은 시스템 전반을 통해 자주 나타난다. 스타니슬랍스키 예술의 목표는 진실이었다. 그는 자서전 『나의 예술 인생』에서도 계속해서 무대 위 진실을 추구하는 배우의 모습을 자주 피력했다.

당시 내 작업의 장점은 자연스러움을 시도했다는 것과 진실을 발견하려 했다는 것, 그리고 특히 거짓되고 연극적인, 판에 박힌 연기를 없애려고 노력했다는 것이었다.¹¹⁴⁾

위 인용문에서 보이듯이 스타니슬랍스키가 추구한 진실은 세 가지 층위에서 사용된다. 먼저 ‘자연스러움을 시도했다는 것’은 “리얼리즘이 세계를 대면할 때 견지하는 미학적 지향으로서의 삶의 진실”을 의미한다.¹¹⁵⁾ 반면, ‘진실을 발견하려 했다는 것’은 “그것을 연극에서 구현하는 무대 위에서의 진실”을 말하고 있다.¹¹⁶⁾ 따라서 스타니슬랍스키가 지향한 무대 위의 진실은 “실제로는 없지만 다분히 일어날 수 있는 것”으로 “명백히 부재하지만 존재한다고 간주해도 되는 개연적 사태나 현상”을 말한다.¹¹⁷⁾ 다시 말해 그가 주장한 무대 위의 진실은 연극의 형식을 통해, 즉 삶의 믿을 수 있는 모방을 통해 발생하는 것이어야 한다. 마지막으로 ‘거짓되고 연극적인, 판에 박힌 연기’와 대척점에 놓인 진실의 개념은 진정성의 문제와 연결된다.

114) Konstantin Stanislavski, *My Life in Art*, op. cit., p. 118.

115) 백승무, 앞의 논문, 2014, 128쪽.

116) 위의 논문, 128쪽.

117) 위의 논문, 128쪽.

(무대 위의) 이 삶은 분명 설득력이 있어야 한다, 속임수와 거짓말의 한가운데서 펼쳐질 수 없다. 무대 위의 거짓말이 설득력을 가지려면 진실이 되어야 한다. 혹은 진실처럼 보여져야 한다. 무대 위의 진실은 배우, 디자이너, 관객들이 진정으로 믿을 수 있는 것이다. 그러한 관습이 받아들여지기 위해서는, 그것들이 진실하게 보여야 하고, 다시 말해 진정한 모습을 해야 하고 배우와 관객은 그것을 믿어야 한다.¹¹⁸⁾

오히려 그는 “진짜인 것 같아서 배우와 관객이 믿는 어떤 것”이 진실이 된다고 말한다.¹¹⁹⁾ 다시 말해 진짜라고 믿을 수 있는 것이 무대 위 진실이 되는 것이다. 그래서 그는 진실 대신 ‘진실의 감정(the feeling of the truth)’이라는 용어를 쓰기도 한다.

배우에게는 풍부한 상상력과 어린아이와 같은 믿음, 진실에 대한 예민함 그리고 자기의 정신과 몸이 진실에 가까운가를 예민하게 포착하는 능력이 필수적이다. [...] 배우의 이러한 자산과 재능을 ‘진실의 감정’이라고 부르자. [...] 진실의 감정은 집중이나 근육 이완과 마찬가지로 발전하고 훈련될 수 있다.¹²⁰⁾

스타니슬랍스키 연기론에서 가장 주요하게 다루어지는 부분은 바로 배우가 가지고 있어야 하는 이러한 ‘진실의 감정’인데 이는 배우의 진정성이라고 말할 수 있다. 진정성 있는 연기를 수행하는 배우는 무대 위에서 진실의 개인적 근거를 마련할 수 있고 이런 의미에서 배우는 무대

118) Konstantin Stanislavski, *My Life in Art*, op. cit., p. 270.

119) 그는 삶의 믿을 수 있는 재현을 통해 외형의 모방을 실현하려 한 것이 아니라 그 안에 있는 본질을 모방하고자 했다. 그래서 모방을 통해 인간 안에 내재되어 있는 어떤 본성(nature)을 관객에게 전달하는 것을 예술의 목표로 삼았다. *Ibid.*, p. 271.

120) *Ibid.*, p. 261.

위에서 등장인물의 삶을 살아낼 수 있는 상태에 도달할 수 있다는 주장이 성립되는 것이다. 이러한 배우-역할의 관계는 스타니슬랍스키에게 무대 위 진실을 구현하는 가장 핵심적 조건이다. 따라서 연기는 어차피 ‘거짓’이고 ‘가짜’라고 공격하는 주장에 대해 스타니슬랍스키는 다음과 같이 반박한다.

나는 그런 진실을 말한 것이 아니다. 나의 감정과 느낌의 진실에 대하여, 스스로를 드러내려는 속성을 가지고 있는 예술적 충동의 내면적인 진실에 대하여 말한 것이다. 나에게 나 자신 밖에 있는 것의 진실은 중요하지 않다. 나에게 중요한 것은 내 안에 있는 것이다. 무대 위에 있는 이런저런 것, 즉 물건들, 무대장치, 다른 역을 연기하고 있는 상대 배우들, 그들의 생각과 감정 등과 연결되어 있는 나의 진실이 중요한 것이다.¹²¹⁾

배우는 “등장인물의 욕망을 묘사하는 것이 아니라, 인물 속에서 능동적인 창조력으로 행위하며 살아가는 것이다.”¹²²⁾ 여기서 요구되는 연기의 핵심은 ‘유기성’과 ‘자연스러움’인데, 이는 스타니슬랍스키의 최종 목표인 진정성 있는 연기에 도달하기 위한 연기 행위의 핵심 요소이다. 유기적인 창조는 “배우의 인간적 본성이 자연스럽게 드러나는 연기”이고 “인간적 본성과 일치하지 않는 인위적이고 기계적인 것은 진실성에 위배된다.”¹²³⁾ 결국 스타니슬랍스키는 인간이라면 누구나 가지고 있다고 여겨지는 ‘본성(nature)’에 요체를 둔 예술을 추구했고, 예술의 요체와 창조의 원천은 사람의 마음속 깊은 곳에 숨겨져 있다고 생각했으며 바로 그 때문에 인간 본성으로부터 시작하는 메소드를 만들고자 했다. 영감과 재능에 기대어 연기하는 배우를 벗어나서, 인간이라면 모두 가지고 있는

121) *Ibid.*

122) 백승무, 앞의 논문, 2014, 128쪽.

123) 위의 논문, 129쪽.

본성을 체계적이고 과학적으로 훈련시킴으로 진실 창조에 봉사하는 배우를 만들고자 했던 것이다.¹²⁴⁾

내가 쓰는 것은 하나의 시대나 그 사람들을 언급하는 것이 아니다. 대신 예술가들의 유기적 본성(organic nature)에 관한 것이다. [...] 스타니슬랍스키 시스템은 없다. 단지 진실한, 반박의 여지가 없는 -본성 그 자체의 시스템이 있을 뿐이다.¹²⁵⁾

스타니슬랍스키의 시스템 이론은 ‘삶의 진실’을 구현한다는 신념 아래 배우의 내적 감정이 외적으로 발현되는 과정에 주목하고 이를 무대 위의 진실로 실현하고자 했다. 앞으로 이어질 절에서 나오는 시스템의 하부 용어들은 모두 스타니슬랍스키의 진실에 도달하기 위한, 그리하여 예술의 창조성을 확보하기 위한 방법론으로 파악될 수 있다.¹²⁶⁾

1.3. 체험을 통한 연기

스타니슬랍스키는 앞서 살펴본 ‘진실’한 연기를 실현하기 위해서,

124) Konstantin Stanislavski, *My Life in Art*, *op. cit.*, pp. 20-21.

125) Natalie Schmit, “Stanislavski, Creativity, and the Unconscious”, in *New Theatre Quarterly*, Vol. 2(8), 1986, p. 346. 스타니슬랍스키는 모든 생명체에 내재된 본성에 대해 언급하고 있는데 영어 번역에서는 ‘the organic laws of nature(베네데티)’ 또는 ‘the organic bases of the laws of nature(헵군)’라고 명기되어 있다.

126) 그럼에도 불구하고 스타니슬랍스키는 시스템을 이론화하면서 ‘진실성’에 대한 개념을 명확하게 정의하고 있지 않다. 이에 대해 백승무는 다음과 같이 지적한다. “진실성의 개념이 이처럼 중요함에도 불구하고 시스템에서 이에 대한 설명은 그리 만족스럽지 않다. 수없이 등장하는 правда, правильно, правдивый, правдоподобие 등의 용어는 대부분 동의어 반복에 가깝다. 이론적으로 학적 체계가 갖는 엄밀성과 정교성까지 기대하진 않지만, 진실이 유추(аналогия), 느낌(чувство), 믿음(вера)의 범주를 넘어서지 못하는 것은 아쉬움이 아닐 수 없다” 백승무, 앞의 논문, 2014, 130쪽.

제일 먼저 배우 자신의 ‘체험’¹²⁷⁾을 필수 요소로 꼽는다.

모든 사람은 매 순간 자신의 삶에서 무엇인가를 느끼고 체험합니다. 만약 아무것도 느끼지 못한다면 그는 죽은 자일 것입니다. 죽은 사람은 아무것도 느끼지 않습니다. 그러나 중요한 것은 무대에서 역할과 동일한 혹은 전혀 관계없는 어떤 것에 대해 자신만의 감정을 체험하는 것입니다.¹²⁸⁾

위의 인용문에서 설명하듯이, 스타니슬랍스키가 강조하는 배우의 체험은 등장인물의 내적 상태를 동일하게 체험한다는 의미에서 주로 배우 내면의 감정과 정서의 체험을 의미한다. 그렇다면 이러한 ‘체험’은 배우에게 구체적으로 어떤 현상이 일어나는 것을 말하는가?¹²⁹⁾ 체험이란 “매번 배역이 가진 유사한 감정을 느끼는 것”¹³⁰⁾이라고 정의할 수 있는데, 배우가 등장인물의 내면적 상태를 배우 자신의 내부에 발생시키는 과정이다. 이것은 단순히 어떤 상태를 경험하는 것에서 더 나아가 등장인물의 내면과 소통한다는 의미까지 포함한다. 그래서 체험은 등장인물의 내면을 추론할 수 있는 능력과 그것을 다시 배우 자신의 내부에 재생시킬 수 있는 능력 모두를 필요로 한다. 또한 내면의 감정과 심리의 교감을 넘어 물리적, 육체적 현상으로서의 체험까지도 포함하고 있다.

이러한 체험은 두 가지 층위에서 설명할 수 있는데, 훈련 과정에서의 체험과 무대 위에서의 체험으로 나뉘볼 수 있다. 먼저 훈련과정에서

127) 영어로 ‘living’(햄군 번역본) 혹은 ‘experiencing’(베네데티 번역본)으로 번역된다. “체험 없이 진정한 예술은 없습니다. 자기 자신만의 감정이 나타나는 것으로부터 진정한 예술은 시작됩니다.” Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work*, New York: Routledge, 2008, p. 28.

128) Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work*, *op. cit.*, pp. 27-28.

129) ‘체험’이라는 용어는 원어로는 ‘переживание’이고 ‘체험’이나 ‘경험’이라고 해석하는 것보다는 ‘교감’이라고 번역하는 것이 원래의 뜻과 더 가깝다고 한다. 하지만 본 논문에서는 스타니슬랍스키 번역서에서 일반적으로 통용되는 ‘체험’이라는 단어를 계속 사용하기로 한다. 백승무, 앞의 논문, 2014, 128쪽.

130) 위의 논문, 128쪽.

서의 체험은 주로 감정과 정서를 직접적으로 사용하는 훈련을 통해 이루어진다. 배우는 자신의 경험을 기반으로 하는 감각과 정서의 기억을, 스스로가 창조하는 극적 인물의 상황에 적절히 사용하는 훈련을 통해 등장인물의 삶과 교감하게 되는 것이다. 이를 위해 스타니슬랍스키는 다음과 같은 요소들을 훈련한다 : ‘행동’, ‘만약에(as if)’, ‘주어진 상황(given circumstance)’, ‘상상’, ‘주의집중’, ‘근육이완’, ‘정서 기억’, ‘교감’. 이것들은 모두 배우의 감각과 정서에 기억되어 있는 과거의 감정들이 등장인물의 상황과 감정에 연결되도록 훈련하는 방법이다. 배우는 무대 위에서 직접적으로 사용하지 않을 정서나 감정도 자신의 경험에서 가져와 훈련에 사용한다. 예를 들어, ‘등장인물이 처한 상황에 내가 처했다라면’이라는 가정이나 자신의 과거의 경험에서 있었던 같은 종류의 감정을 그대로 소환하는 방법을 통해 등장인물의 상황을 배우 자신의 경험으로 체험하는 것이다.

이러한 훈련을 바탕으로 배우는 무대 위에서도 등장인물의 삶을 체험한다. 무대 위에서의 체험을 위해 스타니슬랍스키는 제일 먼저 ‘주의집중’을 강조하며 ‘제4의 벽’을 사용한다. 무대 위에서의 배우의 체험을 위해 제4의 벽이란 강력한 장치가 필요했던 것이다. 그는 자신의 연기 경험을 토대로 무대 위에서 연기할 때 편안할 수 있었던 이유를 분석하면서 “무대 앞 뺨 뚫린 그 검고 끔찍한 거대한 구멍”과 완전히 분리되어 있었던 자신을 발견했다고 진술한다.¹³¹⁾ 따라서 스타니슬랍스키는 배우가 무대 너머 관객석을 인식하지 않는 상태를 최고의 상태로 가정한다. 즉, 배우는 무대 밖의 어떤 상황이나 관객의 반응에 영향을 받는 것이 아니라 무대 위에서 지금 이 순간 발생하는 일에 몰입해야 한다. 따라서 배우가 역할의 삶을 구현하기 위해서는 무대 위에 강력한 주의집중의 요소가 필요하다.

배우에게는 주의집중이 필요합니다. 그러나 그것은 객석이어서는

131) Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work*, op. cit., p. 87.

안 되며 무대 위에 있어야 합니다. 그 대상이 매력적일수록 배우의 주의를 끄는 그것의 지배력은 더 강력할 것입니다 [...] 객석으로부터 주의를 돌리려면 의도적으로 여기, 무대 위에 있는 흥미로운 대상으로 주의를 옮겨야 합니다.¹³²⁾

위의 인용문에서 언급하는 흥미로운 대상은 배우가 창조해내는 등장인물이라고 볼 수 있다. 배우와 역할의 사이를 최대한 좁혀 탄생시킨 이 등장인물은 관객의 흥미를 불러 일으켜야 한다. 이를 위해 배우는 무엇보다도 자신의 정신과 육체에 완전히 집중해야 한다. 왜냐하면 오히려 관객과의 의도된 단절을 통한 완전한 집중만이 관객의 심리적 감화를 유발할 수 있다고 믿었기 때문이다. 배우가 무대 위에서 관객을 의식하지 않을 때 비로소 관객은 배우에게 다가가기 시작한다는 것이다.¹³³⁾ 그래서 배우 자신의 진정한 체험을 이뤄내기 위해서 무대 위 모든 요소는 배우의 체험을 방해해서는 안 된다.

이러한 방법으로 이뤄내는 배우 자신의 내면의 체험을 설명하면서 스타니슬랍스키는 두 개의 분리된 자아를 제시한다. 그는 자기 자신에게 집중하는 순간에 ‘주체’와 ‘객체’를 설정하고 이 두 자아가 서로 대화하도록 한다는 것이다. 그리고 이 두 자아가 서로 대화하는 것이 내적 체험의 시작이라고 말한다.¹³⁴⁾

132) *Ibid.*, p.91.

133) Konstantin Stanislavski, *My Life in Art*, *op. cit.*, pp. 258-259.

134) Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work*, *op. cit.*, pp. 233-234.

자기 자신과의 교감을 이야기하면서 스타니슬랍스키는 힌두교도에게 들은 ‘프라나(Prana)’라는 일종의 생체에너지에 언급한다. 헵군의 번역본에는 이 내용이 번역되어 있으나 베테디티는 구체적으로 이 부분을 명기하지 않고 ‘solar plexus’ 라고만 편집하여 번역한다. ‘태양신경총’이라고도 번역되는 이것은 인간의 뇌 이외에 심장근처에 있는 또 다른 에너지의 원천을 의미한다. 스타니슬랍스키는 이러한 프라나의 존재 여부를 판가름하고자 하는 것이 아니라 자신이 배우로서 느낀 감각에 있어 이 두 가지 에너지 원천을 연기에 활용 가능하다는 것을 강조한다.

나는 이러한 두 가지 중심이 서로 말하도록 시도하였다. 나는 내가 실제로 그것들이 존재한다는 것을 느꼈을 뿐 아니라 서로 소통 (communication)하기 시작했다는 것을 발견했다는 사실에 기뻐다.¹³⁵⁾

위의 인용문에서 볼 수 있듯이 스타니슬랍스키의 체험은 어떤 신비한 세계를 경험하는 것에 주목하지 않는다. 오히려 그것은 두 개의 분리된 자아가 서로 연결되는 어떤 지점에서 일어나는 현상이라는 것을 스타니슬랍스키는 강조한다. 그러므로 이러한 체험의 전반적인 과정은 체계적이고 반복적인 훈련으로 조직될 수 있게 된다.

2. 체계적 훈련으로서의 시스템 연기

2.1. 유기적으로 연결된 심리신체 연기

진실한 배우는 체험을 통해 창조적 상태에 도달한다. 앞서 언급한 대로 스타니슬랍스키는 천재적 배우의 연기를 관찰함으로써 두 가지 특징을 정리했다. 배우의 의지에 따라 완벽히 통제되는 몸과, 그러한 몸이 이끄는 자유로운 감정의 표현이 그것이다. 이것은 배우의 정신과 육체가 유기적으로 연결된 상태로, 배우의 내적 감정의 유기적인 외적 발현이다. 스타니슬랍스키에게 있어 연기 기술은 단지 관객의 눈앞에서 이루어지는 외적 기술의 직접적인 결과들만을 다루는 것이 아니라 관객이 간접적으로 인식하게 될 감정, 정서, 감각적인 것들까지 포함한다. 그래서 훈련과정에서도 어떻게 하면 배우가 이러한 관객의 감정, 정서, 감각들을 자극하고 견인할 수 있는지를 고민했다. 스타니슬랍스키의 배우는 관객이 직접적으로 인식할 수 있는 움직임이나 대사를 연습하는 것과 더불어 자신

135) *Ibid.*, p. 233.

이 감정적으로 또한 정서적으로 어떠한 상태에 도달하는 과정을 훈련했고 스타니슬랍스키는 그러한 훈련이 실제적인 예술적 결과물을 만들어내는 중요한 과정이라고 믿었다. 그래서 심리적 접근방법으로부터 신체 행위법에 이르기까지 인간의 정신과 신체를 연결하는 훈련들을 체계적으로 만들어 나갔다.

2.1.1. 잠재의식의 발현을 위한 훈련

배우가 관객에게 매번 새로운 연기를 보여주기 위해 스타니슬랍스키가 배우 훈련에 시도한 방법론적 도구는 심리학이다.¹³⁶⁾ 스타니슬랍스키는 인간 정신에 대한 체계적 인식과 그것과 연결된 다양한 용어들을 필요로 했고, 이를 당시 심리학으로부터 가지고 온다. 스타니슬랍스키는 인간 창조성의 원인으로서는 잠재의식(the subconscious)¹³⁷⁾의 역할을 탐색했다. 잠재의식이란 어떤 사태를 의식적으로 경험한 후에 그 경험과 관련된 사물·사건·사람·동기 등과 같은 것이 일시적으로 기억·감지되지 못하고 있으나 그것이 필요하면 다시 기억 재생활 수 있는 상태를 뜻한다.¹³⁸⁾ 스타니슬랍스키가 『배우수업』에서 다룬 항목 중 마지막으로 등

136) 당시 심리학은 프로이트에 의한 무의식(unconscious)의 발견으로 자아에 대한 인식의 영역을 무한대로 확장하고 있었다. 여기서 무의식은 프로이트에 의해 발견된 정신의 한 영역으로 의식과 반대되는 의미로 사용된다. 인간 행동의 의도와 욕망의 원천으로 무의식의 작동이 설득력을 얻게 되면서, 프로이트는 모든 감정과 정서의 원인 역시 무의식에서 찾기 시작했다.

137) 스타니슬랍스키 영어본에서는 ‘unconscious’와 ‘subconscious’가 혼용되어 사용되었지만 대부분 ‘subconscious’로 통일되고 있다. 러시아어로는 ‘подсознание’로만 표기된다고 하며 대부분의 한국어 번역서에는 ‘잠재의식’으로 번역되고 있다. Natalie Schmit, *op. cit.*, p. 29.

138) 스타니슬랍스키는 접근 가능한 영역의 것으로 잠재의식을 다루었다. “배우는 무엇보다 의식적이고 믿을 만하게 창조해야한다. 그것이 잠재의식과 영감의 가장 좋은 바탕이 될 수 있기 때문이다. 왜냐하면 의식할 수 있는 것과 믿을 수 있는 것은 진실을 낳고, 진실은 믿음을 불러일으키며, 만약 본성이 배우 안에서 일어나고 있는 일을 믿는다면 본성 역시 관여하게 되기 때문이

장하는 용어가 잠재의식이다. 스타니슬랍스키는 잠재의식을 인간 본성의 한 부분으로 생각했다.

특히 스타니슬랍스키는 프랑스의 심리학자 리보(Théodule Augustin Ribot)의 영향을 많이 받았다. 스타니슬랍스키의 시스템 연기의론의 중요 개념인 정서 기억(emotional memory)은 리보의 감정 기억(affective memory)로부터 차용된 것이다.¹³⁹⁾ 물론 두 개의 용어 사용에 대해서는 여러 가지 이견(異見)¹⁴⁰⁾이 있지만, 확실한 것은 스타니슬랍스키가 리보의 생리학적 심리학의 영향을 받아 물리적 몸과 심리적 감정을 연결하려고 시도했다는 것이다.

리보는 모든 정신적(감정과 정서를 포함한) 현상을 생물학적으로 접근하며 스타니슬랍스키에게 배우의 잠재의식으로 들어가는 단서를 제공한다. 리보의 이론에 따르면, 신경 조직은 이전의 모든 경험의 흔적을

다. 그리고 본성이 깨어났을 때 잠재의식이 찾아오고, 가능하다면 영감이 따라올 수도 있다.” Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work*, *op. cit.*, p. 19.
139) 인간 무의식의 세계를 본격적으로 다룬 프로이트의 이론은 무의식을 인간의 의도와 욕망의 원천으로 파악했다. 프로이트에 따르면 인간의 모든 행위의 원인은 무의식에서 발생한다. 그런데 이러한 무의식의 영역은 비이성적이고 모순적인 특징으로 가득 차 있기 때문에 주의를 기울임으로써 불러낼 수 있는 잠재의식(전의식)과는 달리 의식적인 접근이 불가능하다. 스타니슬랍스키는 프로이트와 같이 인간 무의식에 관심을 가지고 있었지만 파악 불가능한 영역으로 여겨지는 무의식보다는, 의식적인 노력으로 재생할 수 있는 잠재의식의 영역에 관심을 보였다. (Natalie Schmit, *op. cit.*, pp. 29-30 참조) 그래서 스타니슬랍스키는 프로이트보다는 리보의 실증주의적이고 생리학적 접근에 관심을 기울인 것 같다. 베네데티는 비록 스타니슬랍스키가 직접적으로 리보의 영향에 대해 언급하고 있지는 않지만 두 사람 사이에는 많은 유사점이 발견되고 또한 스타니슬랍스키의 서재에서 리보의 『의지의 질병』, 『주의심리학』, 『기억의 질병』, 『일반적 사고의 변천』, 『감정의 논리』 등의 저서가 발견된 점으로 미루어 보아 스타니슬랍스키가 리보의 이론에 영향을 받았을 것이라고 추측한다. 진 노만 베네데티, 앞의 책, 85쪽, 참조.

140) 용어 차용에 관하여는 스타니슬랍스키가 리보의 ‘감정 기억’을 차용하여 1930년대 후반에 ‘정서 기억’으로 용어를 변경했다는 의견이 있고, 한편으로는 리보의 초기 저서에 이미 ‘정서 기억’이라는 용어가 나오기 때문에 스타니슬랍스키가 두 가지 용어를 혼동해서 사용한 것이라는 의견이 있다. Eric Bentley, *The Theatre of the Modern Stage*, New York: Penguin Books, 1976, p. 275, 참조.

담고 있다.¹⁴¹⁾ 인간의 모든 경험은 물리적으로 즉각적 반응을 촉발할 수 있는 것은 아니지만 자신의 신체, 신경 조직에 계속해서 내장되어 있다. 그래서 경험은 접촉, 소리, 냄새 등의 어떤 순간적인 자극을 통해 내재되어 있는 기억을 불러낼 수 있다. 그렇게 되면 과거의 사건을 재창조하고 과거의 감정을 생생하게 되살릴 수 있게 되는 것이다. 그뿐만 아니라 비슷한 경험들은 서로 결합되고 중첩되는 경향이 있기 때문에 어느 특정한 사건에 대한 기억은 비슷한 사건이나 감정에 대한 기억들을 불러일으킨다. 사랑, 증오, 질투, 두려움의 경험이 모두 섞여, 한 개인은 자신이 경험한 어떤 특정한 사건과 연결될 수 있고 그 사건은 더 확장되어 압도적인 감정을 불러일으킬 수도 있다.

스타니슬랍스키는 리보로부터 이러한 감정과 정서의 기억이라는 단서를 얻었고 이를 시스템의 핵심 개념으로 발전시켜 나갔다. 정서 기억은 무대 위에서 진실한 순간을 ‘느끼고’ ‘체험하기’ 위해 필요한 항목이다. 과거에 느꼈던 감정들은 지금도 어떤 정서 기억에 저장되어 있어서 그 기억이 과거와 똑같이 강렬하다고는 할 수 없지만, 지금도 그 기억으로 인해 여전히 생생하게 다시 만들어질 수 있다. 오히려 정서 기억으로 촉발된 감정은 “실제 그 자체보다도 더 순수하고 진하며 간결하고 의미심장하고 강렬”할 수 있다.¹⁴²⁾ 왜냐하면 그것은 무대 위라는 특수한 상황에 적용되기 위해 집약적으로 사용되는 것이기 때문이다. 배우는 이러한 정서 기억의 도움으로 등장인물의 상황에 적합한 감정을 찾아야 하고 무대 위에서 그것을 발생시킬 수 있어야 한다.

스타니슬랍스키는 이러한 생생한 기억의 능력을 반복 가능한 상태로 만들고자 했다. 그는 만일 배우가 무대 위에서 등장인물에게 요구되는 감정을 구체적으로 정의할 수 있고, 그래서 자신의 경험으로부터 정서 기억을 통해 그와 비슷한 감정을 이끌어 낼 수만 있다면 배우와 등장인물과의 심리적 거리를 좁힐 수 있다고 판단했다.¹⁴³⁾

141) Natalie Schmit, *op. cit.*, pp. 32-35, 참조.

142) *Ibid.*, p. 37.

믿을 수 있게 연기한다는 것은 [...] 등장인물의 삶의 조건과 인간의 논리적 사고 방식 안에서, 일관성 있게 생각하고 원하고 노력하고 행동하면서 등장인물과 평행을 이루는 것을 의미합니다. 배우가 이렇게 하는 즉시, 그는 그 역할에 가까이 다가서서서 그 역할과 한 사람처럼 느끼기 시작할 것입니다.¹⁴⁴⁾

위의 인용문에서 볼 수 있듯이, 스타니슬랍스키는 배우가 무대 위에서 등장인물의 감정에 최대한 가깝게 다가가는 경지에 이르러야 한다고 믿었다. 그리고 이러한 감정은 훈련을 통해 계속해서 재생될 수 있다고 생각했다. 그는 다른 어떤 신체적 기술과 같이 감정도 반복, 재생되도록 훈련될 수 있다고 믿었기 때문이다.

영국의 심리학자 닉 크로슬리(Nick Crossley)는 몸의 체화된 기술을 통해 잠재의식을 깨워낼 수 있는 방법을 획득하는 것을 ‘간접적 기술’이라고 부른다.¹⁴⁵⁾ 예를 들어, 배우가 어떤 감정적 상태를 경험하는 것은 잠이 들거나 잠을 깨거나 하는 상태를 체험하는 것과 같이 인간의 의지에 따라 즉각적으로 시행될 수 있는 것이 아니다. 우리가 잠자는 상태로 진입하기 위해서는 평소 습관적으로 취하는 신체적 동작들, 즉 눈을 감고 편하게 누워 자신이 가장 익숙하게 취하는 자세를 통해서 잠자는 상태에 진입할 수 있다. 다시 말해, 의식이 작동하지 않는 상태에 진입하기 위해 역설적이지만 의식적으로 반복하여 훈련할 수 있는 것들이 있다는 것이다. 종교적 체험을 위해 무릎을 꿇고 눈을 감고 몸을 흔들고 손을 올리는 동작을 취하거나, 저항과 분노를 표출하기 위해 집단적으로 손을 흔들고 노래를 하고 구호를 외치는 것도 이와 비슷한 맥락으로 설명할

143) 진 노만 베네데티, 앞의 책, 86쪽 참조.

144) Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work*, op. cit., p. 19.

145) Ben Spatz, "Stanislavsky's Threshold : Tracking a Historical Paradigm Shift in Acting", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. 29, 2014, p. 85.

수 있다. 스타니슬랍스키가 시스템 전반에 걸쳐 연구하고 증명하고 싶었던 것은, 이와 같이 간접적으로 서로 다른 종류(심리와 신체)의 기술이 어떻게 서로 연결되어 작동하는가에 관한 것이었다.

2.1.2. 신체 행위법(the method of physical action)

스타니슬랍스키는 이러한 심리와 신체의 유기적 연결을 ‘신체 행위법’으로 정리한다. 이것은 특별히 새롭게 추가된 어떤 개념이 아니라 그의 초기 작업인 ‘자신에 대한 배우의 작업’, 즉 배우 자신의 내면적이고 심리적 작업을 시작으로 꾸준히 자신의 이론을 발전시켜온 결과라 볼 수 있다. 왜냐하면 배우 내면에 관한 작업 이후, 후반기에 이르러서는 ‘역할에 대한 배우의 작업’에 집중하면서 배우의 외적 기술에 대해 언급하고 있고 결국 이 두 가지가 어떻게 상호 연결되는가하는 지점에서 신체 행위법이라는 방법으로 그의 이론을 마무리하고 있기 때문이다. 스타니슬랍스키에게 있어 배우의 모든 신체적 기관들은 언제나 자신의 감정과 창조적 의지와 밀접한 관계를 맺어야 한다. 그는 배우의 신체인 표현기관과 내적 심리 사이의 직접적 연관이 역할 구현에 있어 무엇보다 중요하다 고 생각했기 때문이다.¹⁴⁶⁾

따라서 스타니슬랍스키는 무대 위 ‘행동’을 연기의 중요한 단서로 제공하는데, 이것은 내적 감정을 발현할 수 있는 계기가 되기 때문이다. 그가 강조한 정서 기억 방법만으로는 배우의 심리와 신체를 모두 아우르는 훈련법을 완성할 수 없었다. 정서 기억 방법은 정서가 어떻게 신체와 연결되어 발현되는지는 명확하게 제시하지 않기 때문이다. 그래서 스타니슬랍스키는 신체행동을 통해 감정을 ‘꼬여’내거나 ‘부추기도록’ 신체를 물리적으로 연결시켰다. 이것은 감정을 다루는 간접적 방법이라고 말할 수 있는데, 신체 행위법에 따르면 역할을 창조하는 데 있어 배우는 감정

146) Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work*, op. cit., pp. 352-355.

을 끌어내려는 어떠한 직접적인 시도도 해서는 안 된다.¹⁴⁷⁾ 다시 말해, 스타니슬랍스키는 배우 개인의 감정과 정서의 기억을 훈련에서는 직접적으로 사용할 수 있지만 실제로 무대 위에서 등장인물을 구현할 때에는 신체 행위법을 통한 간접적 방법으로 감정을 다루어야 한다고 주장했다.¹⁴⁸⁾

신체 행위법은 한편으로는 무의식적 의도들과 배우의 감정과 정서, 또 다른 한편으로는 신체적 움직임, 소리 등과 연결되어 있으므로 배우의 내면과 외면, 양쪽 모두와 관계한다. 이것은 인식 불가능한 것으로부터 인식 가능한 것으로의 한 방향으로만 진행하지 않으며 동시에 양방향으로 작용하도록 유도된다. 이는 관객에게 배우의 외적 표현만을 보여주도록 만들어진 것이 아니라 배우의 심리와 신체의 유기적 결합을 일으키기를 기대하는 기획이다. 인식 불가능의 지점들이 신체의 움직임과 연결될 수만 있다면 유기성과 자연스러움에 바탕을 둔 연기가 완성될 수 있기 때문이다.

신체 행위법의 구체적인 예를 들어보자. 먼저 셰익스피어의 『맥베스』에서 맥베스 부인의 대사를 통해 신체행동의 단서를 찾아볼 수 있다.

당신은 미쳐가고 있는 건가요? 죄 없는 사람들을 죽이고 아무 것도 모르는 어린 것까지 없애다니요. 무서워! 세상에서 제일 무서운 건 자

147) 진 노만 베네데티, 앞의 책, 129쪽.

148) 그의 마지막 작품 <타르튀프>를 연습할 때 어떤 배우가 “이 장면에서 배우의 감정적 상태의 본질은 무엇입니까?”라고 스타니슬랍스키에게 물었다. 이때 스타니슬랍스키는 “감정적 상태라고? 그게 뭐야, 나는 처음 듣는데.... 감정에 대해 나에게 말하지 마. 감정을 정해 놓을 수는 없어. 단지 신체 행동을 정할 수 있을 뿐이지”라고 대답하며 다음과 같이 결론짓는다. “과감하게 시작하라. 생각하지 말고 행동하라. 행동하기 시작하면 곧바로 자신의 행동을 정당화할 필요를 인식하게 될 것이다” Vasily Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal*, New York: Theatre Arts Books, 1979, p. 157-160; 진 노만 베네데티, 위의 책, 133-134쪽, 재인용.

기 손에 죽은 시체를 보는 일이다. 오 - 이 손. 이 씻어지지 않는 자국! 살갓을 벗겨내도록 닦아도 그대로 있네. 없어져라 저주받을 자국 아 - [...] 이 손을 담그고 씻어버리자. [...] 149)

맥베스 부인이 비극적인 최후의 순간에 선택한 행위는 자신의 손에 묻은 핏자국을 씻어내는 일이다. 배우가 즉각적으로 실행에 옮길 수 있는 아주 단순한 행위이다. 하지만 이러한 신체 행위와 연결된 심리는 공포와 걱정, 두려움과 혼란함 등 복잡한 감정과 정서이다. 배우는 손을 비비는 아주 단순한 행위를 통해 잠재의식에 내재된 감정과 정서를 간접적으로 끌어낼 수 있다. 그리고 배우는 이러한 신체 행위를 통해 등장인물의 심리와 유기적으로 연결된다.

또 다른 예로, 사회적으로 어느 정도 지위를 가진 아들이 부모를 살해하고 경찰 앞에서 거짓으로 진술을 하는 영화의 한 장면을 이야기해보자. 그 인물은 부모를 잃은 슬픔에 눈물을 흘리며 범인을 꼭 잡아달라고 경찰에게 이야기하지만, 조사를 받는 책상 밑으로 심하게 다리를 떨고 있는 모습을 보인다. 겉으로 드러난 것은 단순한 다리 떨기의 행위이지만 결국 이러한 신체 행위를 통해 초조함과 불안함을 가장한 역할의 심리가 극명하게 드러나는 것이다. 이 장면은 아들을 연기하는 배우의 심리와 신체가 유기적으로 연결되어 있음을 보여준다. 이렇게 신체행동은 외적으로 드러나는 아주 단순한 행위이지만 그것이 내포하고 있는 것은 인물 내면의 무의식적 심리상태임을 알 수 있다. 역으로, 아주 격심한 내면적 갈등도 결국 아주 명확한 신체 행위에 의해 관객에게 드러난다는 것을 추론해 볼 수 있다. 결국 신체 행위법이란 배우의 외적인 신체 표현을 통해 심리와 연결되는 경우도 있고, 내적 심리상태와 외적 신체 행위가 연결된 결과로 만들어지는 경우도 있다. 이러한 두 가지 방향 모두에서의 접근이 배우의 신체와 심리가 유기적으로 연결된 신체 행위법의 핵심이다.

149) 윌리엄 셰익스피어, 최종철 역, 『맥베스』, 민음사, 2004, 55쪽.

다시 정리하자면, 신체 행위법은 다음 두 가지의 인식 가능한 움직임을 포함한다. (1) 신체와 심리의 유기적 반응을 자극하도록 의도된 것 (2) 신체와 심리의 유기적 반응의 결과로 만들어진 것. 그리고 이것은 둘 다 배우의 내적 감정을 간접적으로 성취하기 위한 것이다.¹⁵⁰⁾ 특히 간접적으로 성취한다는 것은 앞서 설명했듯이 배우 자신의 감정을 직접적으로 자극하여 감정의 외적 발현을 완성하는 것이 아니라, 특정한 행동을 통해 감정을 유발시키는 방법을 택한다는 것을 의미한다. 첫 번째 경우는 주로 인식 가능하고 계획된 신체 기술을 통해 배우 내면의 감정, 상상력, 기억 등을 자극한다. 두 번째는, 첫 번째 움직임의 결과로 만들어진 것으로, 인식 불가능한 내적 상태가 인식 가능한 움직임으로 드러나는 경우를 말한다. 스타니슬랍스키는 신체와 심리를 완전히 하나의 대상으로 파악한 것은 아니었지만 신체 행위법을 통해 정신적인 것과 신체적인 것은 긴밀하게 연결되어 있다고 주장하며 몸/마음, 신체/정신, 육체/영혼의 이분법적 사고를 어느 정도 완화시켰다.¹⁵¹⁾ 앞서 살펴본 진실을 향한 체험으로서의 시스템 이론은 최종적으로 신체 행위법과 같은 유기적인 심리신체 훈련에 의해 완성된다. 이제 배우는 신체 행위법과 같은 심리신체 접근을 통해 역할과 심리적으로도, 또한 신체적으로도 긴밀한 관계를 가질 수 있게 된 것이다.

150) Ben Spatz, *op. cit.*, p. 89.

151) 이에 대해 필립 자릴리는 스타니슬랍스키와 그의 제자들의 시스템 이론에서 몸-마음의 이분법은 완전히 극복되지 않고 남아있다고 지적했다. (Phillip Zarrilli, *Acting (Re) Considered: Theories and Practices*, London and New York: Routledge, 1995.) 하지만 스타니슬랍스키가 궁극적으로 지향했던 신체 행위법은 신체와 정신을 하나의 통합된 것으로 파악하였다는 점에서 완전한 이분법이라고 보기에는 어렵다.

2.2. 시스템 이론의 적용

스타니슬랍스키 시스템 이론은 20세기 초, 연기와 배우에 관한 다른 어떤 이론들보다 과격적인 시도로 평가되었다. 또한 이후 배우 훈련에 있어 엄청난 반향을 불러 일으켰다.¹⁵²⁾ 그의 연기론은 마이클 체홉(Michael Chekhov), 소냐 무어(Sonia Moore) 등 그의 가르침에 직접적 영향을 받은 제자들을 통해 미국과 유럽에 널리 전파되기 시작했고 특히 리 스트라스버그(Lee Strasberg)와 액터스 스튜디오(Actors Studio)를 중심으로 한 미국의 메소드 연기(American Method Acting)의 근간이 된다. 마침 미국은 20세기 초반 폭발적으로 증가하는 할리우드 영화 산업과 맞물려 영상 매체 중심의 연기 훈련이 필요한 시점이었고 배우 자신의 정서적 작업을 기반으로 하는 시스템 연기는 여기에 가장 적합한 연기 훈련 방법이었다.

스트라스버그와 더불어 시스템 이론에 영향을 받은 스텔라 아들러(Stella Adler), 샌포드 마이즈너(Sanford Meisner) 등의 독보적 연기 지도자들은 스타니슬랍스키의 시스템을 배우 내면에 집중한 심리 훈련으로 발전시킨다. 2절에서 메소드 연기를 다루는 이유는 이러한 심리 훈련 중심의 연기가 결국 스타니슬랍스키 시스템 연기로부터 시작되었기 때문이고, 또한 미국의 메소드 연기는 배우와 역할의 관계를 긴밀하게 얹혀 있는 시각으로 보는 시스템 연기의 연장으로 볼 수 있기 때문이다.¹⁵³⁾

152) 스타니슬랍스키의 시스템이 가지는 파급 효과와 권위는 아리스토텔레스의 ‘시학’에 맞먹는다는 평가도 있다. 백승무, 앞의 논문, 2014, 127쪽 참조.

153) 우리가 흔히 ‘메소드 연기’라고 부르는 것은 ‘스타니슬랍스키 메소드 연기’의 줄임말이라고 이야기 할 만큼 메소드 연기는 스타니슬랍스키의 시스템 연기와 연결되어 있다. (David Krasner, “Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting”, Alison Hodge ed., *Actor Training*, New York: Routledge, 2012, p. 144) 미국에서 메소드 연기는 아메리칸 실험 극장(American Laboratory Theatre 1923-1926)에서 시작되어 그룹씨어터(Group Theatre, 1931~1940)에서 자리를 잡는다. 그룹씨어터의 멤버들은 무대 위에서 일어나는 행동은 반드시 실제로 경험되어야 함과 동시에 배우의 통제 아래 있어야 한다고 주장했다. 그들에게 있어서 정서와 감정은 설명하는 것이 아니라 실

2.2.1. 감정 훈련

스타니슬랍스키의 시스템 연기가 미국에서 메소드 연기로 적용되면서 가장 중요하게 다루어진 것은 정서 기억의 방법이다. 이는 위의 세 명의 연기 지도자 중 메소드 연기의 가장 대표적인 인물로 언급되는 스트라스버그에 의해 가장 많이 강조된다. 그는 스타니슬랍스키의 시스템 중에서도 기억에서 어떤 감정들을 다시 가져오기 위해 개인적 경험을 사용하는 기술에 집중한다. 특히 그는 ‘이완, 집중, 정서 기억’, 이 세 가지 항목에 주목한다. 스트라스버그는 스타니슬랍스키의 초기 저작인 『배우 수업』을 바탕으로 배우 자신에 대한 작업에 몰두하여 정서 기억과 잠재 의식에 집중했다. 그래서 배우가 무엇보다 자기 자신을 재료로 사용하여 창조적 작업을 하는 사람임을 강조하며 감각의 기억과 정서의 기억을 자신의 과거의 경험으로부터 살려내는 것을 배우들에게 훈련시킨다. 그리고 배우가 기억해 낸 정서와 감정을 등장인물의 정서와 감정을 연결하는데 적극적으로 활용한다. 배우의 경험에서 가져온 감각과 정서를 자극하는 것은 무엇보다도 개인의 역사 속에서 창조할 대상을 발견하는 지극히 ‘사적 순간’¹⁵⁴⁾을 창출할 수 있다는 것에 의미가 있다. 때문에 스트라스버그는 정서 기억의 방법을 적극적으로 사용하여 배우가 텍스트를 이해함에 있어 단지 이성적으로 분석하거나 언어적으로 이해하는 것에만 머물지 않게 했다.

또한 스트라스버그는 개인의 경험으로부터 나온 감정이 자유롭게 표현되는 과정을 중요하게 생각했다. 그는 감정이 어떠한 이유에서 제어되는지 살피고 그러한 방해물을 제거하는 데 노력했다. 스타니슬랍스키

제로 경험해야 하는 것이기 때문이다. 또한 그들에게 영감과 기술은 상호 배타적인 것이 아니다. 그동안 훈련될 수 없다고 생각된 배우의 영감이나 잠재 의식의 영역도 훈련에 의해 개발될 수 있다는 것이 이들에게는 가장 흥미로운 지점이었다. 스트라스버그와 아들러, 마이즈너가 모두 연출가나 연극 제작자가 아니라 배우 출신의 연기 지도자인 점도 교육과 훈련 시스템으로서의 연기가 체계화되고 있었음을 보여준다.

154) David Krasner, *op. cit.*, p. 135.

가 그러했듯이 스트라스버그도 감정을 유인하는 것, 감정을 자유롭게 불러일으키는 어떤 단서를 찾고자 했고 그것을 배우 개인의 경험에서 발견하려 했다. 스트라스버그의 배우들은 자기 자신을 대상으로 적당한 감각적, 감정적, 정서적 반응을 항상 끌어낼 수 있어야 했다. 특히 스트라스버그는 배우들로 하여금 감정을 여과 없이 쏟아놓는 과정을 통해 심리적 방해물을 제거하고 감정의 영역을 조절할 수 있는 기술을 훈련할 수 있도록 했다. 또한 가장 사적인 순간을 연기하는 능력을 훈련함으로 배우 개인의 감정과 정서를 무대화 할 수 있게 만들었다.¹⁵⁵⁾

스트라스버그는 스타니슬랍스키의 시스템 연기에 가장 직접적인 영향을 받고 그것을 더 심화, 발전시켜 계승한 사람이다. 하지만 그는 앞서 살펴보았듯이 스타니슬랍스키의 총체적 기획으로서의 시스템, 즉 신체 행위법으로 마무리되는 그의 심리신체적 연기 방법론에 주목했다기보다는 첫 단계의 훈련인 배우 자신에 대한 작업을 집중적으로 발전시켰다. 그래서 스트라스버그는 배우가 역할의 삶을 살아내기 위해 배우 자신의 감정과 정서의 기억들을 적극적으로 인물 창조의 단계에 사용하기를 권했던 것이다. 메소드 연기의 이러한 특징은 특히 영화나 TV 매체에 적합한 훈련으로 인식되어 배우의 순간적이고 집약된 감정의 표출을 훈련하고 실현하는 데 영향을 미쳤다. 스트라스버그는 배우가 자유롭게 감정을 표현할 수 있게 되기까지 극단적으로 감정 자체만 훈련의 매개로 사용할 수도 있다고 생각했다. 감정을 인위적으로 촉발할 수 있는 것, 그리고 그것을 반복할 수 있는 것으로 만드는 것이 그의 연기 방법론의 핵심이다. 결국 스트라스버그는 배우 감정 표현의 방해물을 제거함으로 자신의 감정을 적극적으로 사용하여 사적 순간을 연기할 수 있는 배우의 의식적 기술을 추구했다.¹⁵⁶⁾ 그의 훈련법은 배우의 순간적이고 집약적인

155) 리 스트라스버그, 하태진 역, 『연기의 방법을 찾아서』, 현대미학사, 1993, 192-194쪽.

156) 스트라스버그의 이러한 집중된 내면 중심 연기는 이후 많은 비판에 직면하지만 그는 ‘과정’으로서의 감정의 기억을 강조했다. 또한 그는 결코 자신의 기술이 배우가 역할에 접근하는 많은 방법 중 하나일 뿐 유일한 방법이라고

감정의 분출을 통해 역할과 배우의 거리를 최소화시키는 결과를 만들어냈다. 그래서 일반적으로 메소드 연기는 배우가 완전히 역할이 되어 둘 사이의 거리가 존재하지 않는 상태로 이해된다.

하지만 이러한 감정을 동원하는 방법에 있어서 스타니슬랍스키는 분명하게 신체 행위법을 통해 감정을 유발하는 간접적 방식을 사용하였고 감정의 발현 자체를 위해 감정을 사용하지 않았다. 그래서 무대 위에서 사용되는 배우의 감정은 비록 배우와 역할의 거리가 최대한 축소됨에도 불구하고 통제 가능한 영역의 것이 된다. 통속적으로 이해되는 메소드 연기에서 배우와 역할 사이의 거리는 불필요하고 둘 사이의 완전한 동일화만이 의미 있는 것으로 여겨져 왔다. 그래서 메소드 연기 선생들은 배우들이 자신의 감정에 휩싸이기를, 그래서 배우 자신도 통제할 수 없는 상태를 경험하기를 종종 권한다. 실제로 메소드 연기 훈련은 배우의 경험에서 나오는 실제적 정서를 자극하는 방법을 사용하기 때문이다. 하지만 그것은 주로 스트라스버그가 사용한 훈련 중 하나의 방법일 뿐이며, 반드시 그 방법을 통해서만 배우의 감정을 동원할 수 있는 것은 아니다.¹⁵⁷⁾

주장하지 않았고 많은 리허설 기술 중 하나일 뿐이라고 설명했다. 이는 물론 배우의 내적 감정 훈련에만 지나치게 집중한 경향이 있지만, 이것을 반복, 재생산할 수 있게 만든다는 점에서는 스타니슬랍스키의 연기훈련의 연장선에 있다고 말할 수 있다. David Krasner, *op. cit.*, p. 136, 참조.

157) 스타니슬랍스키의 제자이자 유명한 배우이며 연기 선생인 마이클 চে홉은 부모의 죽음에 슬퍼하는 인물을 훌륭하게 연기한 후, 어떻게 그러한 감정을 찾을 수 있었느냐는 스승의 질문에 자신의 아버지의 죽음을 정서 기억으로 사용하였다고 답한다. 하지만 나중에 চে홉의 부모는 죽지 않고 살아있었다는 것이 밝혀진다. চে홉은 스타니슬랍스키의 정서 기억의 방법을 사용하지 않고도 배우는 자신의 감정을 충분히 활용할 수 있다는 것을 증명했다. চে홉은 자신의 경험보다 오히려 상상력을 사용하는 것이 더 훌륭한 배우라고 강조했다. 또한 시스템 이론에 영향을 받은 미국의 배우이자 연기 선생인 우타 하겐(Uta Hagen)은 기억에서 감정을 가져올 때 등장인물의 상황과 직접적으로 연결되는 것을 사용하는 것이 아니라 역할의 상황과 최대한 비슷한 경험의 기억을 사용하기를 권하며 그러한 방법을 ‘대체 기억’이라고 불렀다. (우타 하겐, 김윤철 옮김, 『산연기』, 퍼스트북, 2015, 참조)

배우와 역할의 동일화가 마치 배우 자신의 감정을 직접적으로만 사용한다는 오해는 번역의 문제에서 기인하기도 한다. 스타니슬랍스키가 배우가 등장인물의 감정을 느끼는 것을 설명하는 지점에서, 영어 번역본은 ‘in complete parallel to it’이라고 설명했다. 즉, 역할의 감정과 가깝게 다가간다는 의미이다.¹⁵⁸⁾ 하지만 국어 번역에서는 “배우는 역할에 가깝게 다가서고 그와 하나가 되어 느끼기 시작하는 것, 오로지 바로 이것에 도달하고자 해야 합니다.”¹⁵⁹⁾라고 번역했다. 특히 ‘하나가 되어 느낀다’는 표현은 배우의 감정을 직접적으로 사용하는 것처럼 읽히기 쉽다. 이러한 번역은 스타니슬랍스키의 간접적 방법으로서의 감정 사용에 대한 오해를 불러일으키기에 충분하다.

메소드 연기에 와서 배우의 감정과 정서만을 집중적으로 다루는 훈련은 궁극적으로 배우의 신체와 감정을 분리시키는 결과를 낳았다. 감정은 신체와 연결되어 파악되지 않고 감정 자체만의 독립된 영역으로 존재하는 것처럼 인식되었다. 따라서 등장인물의 감정은 배우 자신의 감정(직접적 방법, 혹은 비슷한 기억과 연결되는 간접적 방법 모두)을 통해서만 발현되고 실현되는 것이지 배우의 신체와 연결되는 것으로 파악되지 않는다. 이러한 인식은 훈련의 과정을 감정과 신체, 내면과 외면으로 나누어 이분법적으로 파악하게 만들어 몸을 훈련시키는 과정을 부수적인 것으로 만들었고 배우-역할의 동일화 과정에서 배우의 감정만을 강조하여 배우 스스로의 의식적 작용을 훈련에서 배제하는 결과를 초래했다.

2.2.2. 반응 훈련

정서 기억 이외에도 훈련의 영역에서 강조된 시스템 연기론의 요소로는 ‘반응 훈련’을 꼽을 수 있다. 마이즈너는 무대 위나 카메라 앞에

158) Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work*, op. cit., p. 19.

159) 진 노만 베네데티, 앞의 책, 85쪽.

서 그 순간에 실제로 필요한 기술들을 탐색하며 스타니슬랍스키 시스템의 훈련 요소인 ‘반응’을 더욱 확대시켜 적용했다.¹⁶⁰⁾ 그는 무대 위에 실제로 존재하는 것은 배우 자신의 행동과 상대 배우뿐이라고 파악했다.¹⁶¹⁾ 마이즈너는 스타니슬랍스키가 행동을 강조한 지점을 그대로 계승하여 자신의 연기 기술에 가장 주된 요소로 사용했지만, 배우의 행동 원인을 텍스트에서 찾기보다 상대배우의 반응에서 찾는다. 왜냐하면 마이즈너는 작품을 이끌어가는 인물의 행동은 텍스트나 플롯 속에 있지 않고 배우들의 관계 속에 있다고 생각했기 때문이다.¹⁶²⁾

마이즈너에게 희곡은 그 자체로 절대적인 텍스트가 아니라 인물에 대한 어떤 청사진이다. 그래서 배우는 역할을 발견하는 것에 그치지 않고 상대 배우의 감정과 정서, 그리고 생각을 관찰해야 한다. 이를 위해 ‘반복연습’을 강조하는데, 리허설을 통해 배우들은 끊임없이 자신의 파트너의 감정과 생각에 반응하는 훈련을 하게 된다.¹⁶³⁾ 배우 자신의 연기에 변화와 자극이 되는 것은 배우의 개인적 경험도, 텍스트의 인물도 아닌 바로 상대 배우의 변화인 것이다. 이것은 매우 즉각적이고 자율적인 인간관계를 형성하며 인물 간 원활한 상호작용을 이끌어낸다.¹⁶⁴⁾ 마이즈너의 배우들은 먼저 자신의 행동을 통해 상대방을 집중하게 만들어야 한다. 이때, 미리 계획된 행동이 아니라 자극-반응 상호 작용에 따라 발생하며 연속되는 행동이 연기를 이끌어 간다. 이러한 과정에 있어 지적 과정은 행동을 멈추게 하는 방해물이 되므로 오히려 연기에 도움이 되지 않는다. 다시 말해 생각하거나 주저하는 것은 모두 정신적 위장으로 여겨져서 제거되어야 하는 것이 된다. 마이즈너에게 중요한 것은 배우가

160) 마이즈너는 그룹씨어터의 멤버이자 주요 배우였으나 1935년 네이버후드 플레이하우스(Neighborhood Playhouse)로 자리를 옮겨 연출가이자 연기 지도자로서의 위치를 확고히 했다.

161) Sanford Meisner and Dennis Longwell, *Meisner on Acting*, New York: Vintage, 1987, p. 15.

162) *Ibid.*, pp. 16-17.

163) *Ibid.*, p. 19.

164) *Ibid.*, p. 25.

상대방과 ‘함께’ 있는 상태에 도달하는 것이다.¹⁶⁵⁾

이러한 훈련법은 앞서 살펴본 감정을 다루는 스트라스버그의 방법과 같이 배우와 역할 사이의 거리를 줄이는 즉각적이고 순간적인 결과를 불러올 수 있다. 하지만 배우의 ‘생각’을 부정적인 것으로 파악하고 행위에서 제거함으로 배우 의식의 영역을 축소시켰고, ‘생각 없는 행동’을 목표로 설정하여 생각과 행동을 분리 가능한 것으로 파악하게 만들었다. 물론 마이즈너의 훈련법도 스트라스버그의 것과 같이 배우와 역할의 거리를 축소시키는 훈련 방법의 하나에 지나지 않는다. 하지만 스트라스버그의 훈련법과 함께 배우-역할 사이의 거리 축소를 이뤄내기 위해 연기 훈련 전반에 적극적으로 사용되면서 배우 의식의 작용, 즉 ‘생각’과 ‘지적 과정’을 부정적인 것으로 인식시키는 결과를 초래했다.

이러한 배우의 생각과 행동의 분리는 비단 메소드 연기 지도자들에게 뿐만 아니라 스타니슬랍스키의 제자들에게도 종종 나타난다. 스타니슬랍스키의 제자 소냐 무어의 기록을 살펴보자. 무어는 계속해서 자신의 스승인 스타니슬랍스키는 신체 행위법을 통해 심리-신체의 이분법을 극복했다고 설명하지만 그녀가 학생들에게 직접적으로 요구하는 것은 심리와 신체의 분리된 인식을 기반으로 한다.¹⁶⁶⁾

여러분은 기억 속에 활용할 수 있는 이미지들을 저장해 두는 거죠.

165) *Ibid.*, p. 38.

166) 몸과 정신의 연기를 문화적 맥락 안에 위치시키는 필립 자릴리(Phillip B. Zarrilli)는 이러한 무어의 이분법적 인식의 한계를 통해 시스템 전체에 자리 잡고 있는 심리-신체 이분법을 지적한다. 그에 따르면 무어는 결코 배우의 육체적 물질성이 훈련의 중심이 되는 과정을 시스템 이론으로부터 분명히 설명하지 않는다고 말한다. 그보다는 단순히 몸 자체를 ‘즉각 반응할 수 있게’ 만드는 훈련을 요청하고 있다고 설명한다. 무어는 시스템의 목적은 ‘환생-현현이고’ ‘몸은 반드시 행동을 시작하고 그것을 끝내야 한다’고 말하고 있지만 어떻게 몸의 행동이 현현되고 또는 어떻게 몸이 그것을 시작하게 하는지 설명하지 않는다. 자릴리는 무어의 관심은 결국 행동을 체현하는 특별한 과정에 있는 것이 아니라 인물의 목적에 따른 심리 구축에 있다고 지적한다. Philip Zarrilli, *op.cit.*, pp. 16-20, 참조.

여러분들이 본 것을 ‘저장’해 두세요. 여러분들의 몸이 여러분들의 정신 안에 있는 것을 표현하도록 만드는 겁니다.¹⁶⁷⁾

정신은 몸과 분리되어 이미지를 담는 저장소로서 표현된다. ‘정신 안’에 있는 것이 몸으로 변형될 수 있는 것이다. 이러한 저장소로서의 정신은 감정이 축적되는 하나의 장소이며 몸과는 분리된 것으로 인식된다. 그래서 흔히 반응훈련을 지도하는 연기 선생들은 배우들에게 생각하지 말고 움직임이라는 명령을 자주 내린다. 그래서 배우들은 자신의 행동에서 생각을 제거하려고 노력하지만 사실 이것은 배우의 신체와 정신이 유기적으로 연결되어 둘 사이의 반응의 시간을 최소화 하도록 요구하는 것이다. 뒤의 5장에서 더 자세하게 살펴보겠지만, 이러한 반응은 척추로부터 시작되는 신체의 움직임과 배우의 내적 충동이 꾸준한 훈련을 통해 원활하게 연결되었을 때 가능하다. 그럼에도 불구하고 ‘반응훈련’으로 집중된 시스템 연기의 적용은 배우-역할 사이의 축소를 위해서 배우 자신의 생각을 제거해버려야 한다는 오해를 가져왔다.

스타니슬랍스키의 시스템 연기에 가장 직접적으로 영향을 받은 메소드 연기는 이후 계속해서 파급력 있는 연기 훈련으로 전파되고 있다. 메소드 연기는 스타니슬랍스키의 시스템 연기를 단지 도구로만 사용하는데 그쳤다는 비판도 받지만¹⁶⁸⁾ 스타니슬랍스키의 시스템 연기를 계승하면서 다양한 실험을 통해 집중되고 구체적인 배우 훈련을 만드는 데 크게 공헌한 것도 사실이다. 스트라스버그는 감정과 정서의 기억을 사용하여 배우 개인의 사적 영역을 역할 구현에 적극적으로 활용하였으며 마이즈너는 상대방에 대한 배우의 즉각적 반응을 무대 위에서 능동적으로 활용할 수 있는 훈련을 이어갔다. 하지만 이러한 부분적 훈련 방법이 배

167) 소냐 무어, 한은주 역, 『스타니슬랍스키 연기 수업』, 연극과 인간, 2014, 42쪽.

168) David Krasner, *op. cit.*, p. 145.

우-역할의 거리를 축소시키는 훈련의 전체인 것 같은 오해를 가져왔고 스타니슬랍스키가 강조한 심리와 신체의 유기적 연결의 부분을 간과한 채 배우의 감정과 신체, 생각과 행동의 영역을 분리하여 하나를 제거해 버리는 결과를 가져온 것도 사실이다.

3. 배우-통제자로서의 이중의식

그렇다면 스타니슬랍스키 시스템에서 배우와 역할 사이는 어떻게 파악해야 할까? 배우와 역할 사이의 거리를 축소시키고 둘의 동일화를 꾀한다는 것은 먼저 배우와 텍스트 속 인물이 만나서 ‘제3의 인물’을 창조하는 것을 의미한다. 이것은 텍스트(작가의 의도)속의 인물과 배우 자신이 만나 또 하나의 새로운 인물, 제 3의 인물이 탄생되는 과정으로 파악해야 한다.¹⁶⁹⁾ 이는 배우 자신의 감정과 의식이 능동적으로 작동하고 있는 상태라고 말할 수 있다. 왜냐하면, 배우가 구현하는 제3의 인물은 결국 배우 자신의 의지와 체험, 감정과 정서로부터 창조된 것이기 때문이다.

두 번째로 배우-역할사이의 동일화는 배우의 의식적 접근을 통한 잠재의식의 영역을 자극하는 과정으로 파악해야 한다. 이것이 시스템의 최종단계라 할 수 있는 신체 행위법의 핵심이다. 스타니슬랍스키는 배우가 자신의 신체적, 정신적인 요소들을 최대한 활용하여 무대 위에서 등장인물의 삶을 구현하기를 원했다. 이를 위해서 배우는 피아니스트와 바이올린 연주자가 악기를 다루듯이 자신의 신체는 물론 감정과 정서의 영역도 장악할 수 있어야 한다고 주장했다. 다시 말해, 신비의 혹은 영감의 영역으로만 치부되던 배우의 연기는 의식적인 훈련으로 체계적으로 진행되어야만 한다는 것이다. 이것이 실현되려면 배우는 결국 무대 위에

169) 소냐 무어, 앞의 책, 89쪽, 참조.

서 연기하고 있는 자신을 신체적으로, 정신적으로 모두 통제할 수 있어야만 한다. 이를 위해 배우의 모든 신체적 기관들은 언제나 그의 감정과 정서와 밀접한 관계를 맺어야 하며 서로가 유기적으로 연결되어 있어야 한다.

결국 스타니슬랍스키 배우-역할의 관계는 무대에서 등장인물의 삶을 살아내는 동시에 배우의 의식으로 역할의 삶을 조절하는, 배우-통제자의 이중 존재로 파악해야 한다.¹⁷⁰⁾ 시스템 연기에서 배우는 역할을 연기하는 자기 자신을 자각해야 한다. 스타니슬랍스키는 시스템 연기 전반을 통해, 배우가 무대 위에서 역할의 삶을 살아내기 위해서는 훈련을 통해 역할을 연기하는 배우로서의 자신을 자각하고 통제하는 것을 무엇보다 중요하게 생각했던 것이다. 이러한 스타니슬랍스키의 관점은 다음의 기록에서 확인할 수 있다.

첫 번째로는 ‘구현 창조 과정에서 자신에 대한 배우의 작업’을 기술한 대목에서 발견된다.¹⁷¹⁾ 이것은 배우 자신에 대한 작업 이후의 과정으로 스타니슬랍스키는 등장인물을 만들어 가는데 필요한 요소들을 설명하고 있는데, 가면을 가지고 훈련을 한 직후에 다음과 같이 언급한다.

나는 내가 비평가 역을 연기하는 동안에 나 자신에 대한 감각을 여전히 잃지 않고 있었다는 것을 기억했다. 이유는, 내가 연기하는 동안 나는 내 자신의 변신을 스스로 아주 즐겁게 바라볼 수 있었기 때문이다. 사실 흠집잡기 좋아하는, 비판적 존재가 나의 일부분으로 존재함을 동시에 내가 관찰하고 있었다. 그러한 비평가가 나의 일부분이 아니라고 말할 수 있을까? 나는 내 본성에서 내 역할을 끌어냈다. 나는 나 자신을 두 개의 인격으로 쪼갬다. 하나는 행위자로, 하나는 관찰자

170) 스타니슬랍스키는 배우가 무대 위에서 역할로서 삶을 살아내기를 원했지만 배우로서의 의식을 완전히 없앨 수 있다고 말한 것은 아니다. 이진아, 앞의 논문, 209-213쪽, 참조.

171) 영어본으로는 헵군의 번역본은 *Bilding a Character* 부분이다. 베네데티의 번역은 *An Actor's Work*에서 'part 2'에 기술되었다.

로. 특이한 것은, 이러한 이중성이 인물을 창조하는데 방해가 되지 않을 뿐만 아니라, 실제로 많은 도움이 되었다는 것이다. 이중성은 오히려 창조 활동을 촉진시켰다.¹⁷²⁾

비록 가면 연기를 통한 깨달음을 기술한 내용이지만, 이것은 분명히 역할을 연기하는 배우와 역할의 의식이 이중으로 존재하고 있음을 확실히 보여주는 대목이다. 스타니슬랍스키는 글 속에서 연기 선생 토르초프의 목소리를 빌어, 이 학생의 발견에 힘을 실어준다.

결국 인물 창조라는 것은 개인으로서의 배우를 숨겨주는 가면과 같다. 가면의 보호를 받으면서 배우는 자신의 영혼을 마지막 하나까지도 벌거벗은 것처럼 보여줄 수 있는 것이다. 이것이 인물 창조의 가장 중요한 특징이다.¹⁷³⁾

가면의 뒤에는 늘 관찰하고 있는 배우의 시선이 있다. 그것은 결코 없어지지 않는 연기 행위의 특징이다. 스타니슬랍스키는 이러한 가면과 가면 뒤의 얼굴을 모두 연기 행위의 중요한 요소로 생각하였다.

또한 스타니슬랍스키는 ‘절제와 통제(restraint and control)’라는 항목에서 배우의 이중 의식을 강조한다. 이 역시 ‘구현 창조 과정에서 자신에 대한 배우의 작업’에서 다루고 있는 요소인데 한 장 전체를 통틀어 무대 위에서 배우 스스로의 절제와 통제력을 강조한다.

배우는 그의 역할의 고통을 경험하고, 집에서 혹은 연습장에서 충분

172) Constantin Stanislavski, *Building a Character*, Elizabeth Reynolds Hapgood trans., New York: Routhledge, 1994, p. 21. 스타니슬랍스키는 자신으로 대변되는 선생(토르초프)과 선생의 가르침에 가장 잘 반응하며 따라가는 학생(코스차)의 대화를 중심으로 자신의 이론을 설명했다. 여기서 ‘나’는 가면 연기를 통해 자신의 약점을 극복한 코스차를 말한다.

173) *Ibid.*, p. 30.

히 울고, 그리고 나서는 스스로 진정시키고 역할에 방해가 되거나 어울리지 않는 모든 정감(sentiment)을 제거해야 한다. [...] 배우가 스스로 통제하면 할수록 자신이 맡은 역을 더 분명하게 만들고 관객에게 미치는 영향도 더 강력해진다.¹⁷⁴⁾

위의 인용문에서 확인할 수 있듯이, 배우 자신의 감정을 직접적으로 이용하는 것은 어디까지나 리허설 기술에 속한다. 실제 무대 위에서 사용되는 감정은 절제와 통제의 훈련을 통해 간접적으로 생성된 것이어야 한다. 스타니슬랍스키는 유명한 화가와 지휘자를 예로 들어 통제된 예술가를 설명하는데, 그림을 완성하는 마지막 터치를 절제된 연기로, 뛰어난 절제력과 수학적인 정확성을 겸비한 지휘는 통제력을 잃지 않는 연기로 비유하였다.¹⁷⁵⁾ 스타니슬랍스키는 심지어 “필요한 것은 개인의 유사한 정서를 차용하는 것이지 정서 자체가 아니기 때문에 개인적 정서는 극이나 역할 모두에 도움이 되지 않는다.”¹⁷⁶⁾고까지 언급하며 배우 개인의 정서가 무대 위에 그대로 사용되는 것을 금지하였다. 스타니슬랍스키의 진실한 연기가 필요로 하는 진실한 감정은 통제되지 않는 배우 자신의 실제 감정이 아니라 통제 가능한 감정, 즉 이중으로 분열된 의식에 의해 발생되고 조절되는 감정이다.

스타니슬랍스키의 연출 노트에서도 이러한 통제 가능한 감정의 흔적을 쉽게 찾아볼 수 있다. 그는 안톤 체홉의 작품 <갈매기> 연출 노트에서 배우들을 향한 상세한 행동 지침과 동작선을 기록했다. 그가 배우들에게 구체적으로 지시한 노트는 대부분이 행위에 관한 것이다. 주로 “바라 본다”, “돌아 선다”, “뛰어 내린다”, “되돌려 준다”, “빗질은 한다”, “눕는다” 등의 신체 행위로 이루어져 있다. 오히려 감정이 고조되는 장면에서는 “5초간의 사이” 등과 같이 정확한 시간과 포즈를 제시한다. 또

174) *Ibid.*, pp. 74-76.

175) *Ibid.*, pp. 77-79.

176) *Ibid.*, p. 76.

한 갈등이 최고조에 이르는 장면에서도 “아르까지나는 애써 자신을 억제하며 식탁을 두드리고 찰싹찰싹 소리를 내며 마루에 발을 구르고 있다”라고 기록한다. 이어지는 지시들도 모두 “내던진다”, “물러선다”, “붕대를 푼다”, “쏘아본다”, “마주선다”와 같은 구체적 신체 행위에 관한 것들이다.¹⁷⁷⁾ 따라서 스타니슬랍스키에게 있어 배우와 인물의 감정의 동일화는 배우 자신의 직접적 감정의 사용에서 오는 것이기 보다는 인물의 구체적 행위를 통해 간접적으로 이루어지는 것임을 알 수 있다.

마지막으로 스타니슬랍스키는 배우가 인물을 구축해가는 전체적인 관점을 언급하는 대목에서 ‘배우-통제자’의 이중 의식을 명확하게 언급한다.

배우는 연기할 때 두 부분으로 갈라진다. 토마스 실바니가 한 말을 기억할 것이다. ‘배우는 무대 위에서 살아가고 울고 웃는데, 이 때 자신의 눈물과 웃음을 관찰한다. 바로 이것이 이중 존재(double existence)이고, 결국 실재의 삶과 연기 사이의 이러한 균형이 예술을 만든다.’¹⁷⁸⁾

스타니슬랍스키의 배우는 텍스트가 제시하는 역할을 무대 위에서 살아내기 위해서는 배우와 역할의 두 영역의 공존을 통해 새로운 인물을 창조해야만 한다. 그래서 배우와 역할의 의식의 나뉘는 결코 영감에 해가 되지 않는다. 스타니슬랍스키에 따르면 오히려 “하나가 다른 하나를 격동시킨다.”¹⁷⁹⁾ 그는 배우가 실재 삶에서도 이러한 이중 존재로 살아가지만 어떠한 강한 감정을 느끼는데 전혀 방해받지 않는다면 이중 존재로서의 배우를 역설한다.

흔히, 스타니슬랍스키의 시스템 연거나 메소드 연기에 있어 배우

177) 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 오사량 옮김, 『스타니슬랍스키 연출 노트-갈매기』, 도서출판 예니, 1995, 115쪽, 참조.

178) *Ibid.*, p. 173.

179) *Ibid.*

가 텍스트 속의 역할이 ‘되는 것’이 핵심 과정이라고 생각된다. 하지만 이러한 배우-역할의 관계를 설명하며 시스템의 전 과정을 체계화하는데 있어 스타니슬랍스키는 배우 자신의 의식을 완전히 제거하지 않고 있음을 확인할 수 있다. 그는 배우가 역할을 인식하고 이해하여 무대에서 등장인물의 삶을 배우 스스로의 의식적 행위로 구현하기를 원했다. 그럴 때 배우는 역할의 삶을 사는 배우 그 자신을 지켜본다.

그럼에도 불구하고 그동안 스타니슬랍스키의 이론은 역할 창조에 대한 그의 후기 저작이 뒤늦게 정리, 번역되고 집중적 연구가 이루어지지 않음에 따라, 배우 자신에 대한 감정과 정서의 훈련이 더욱 중요하게 다뤄졌다. 더불어 시스템 연기와 연결되는 메소드 연기의 파급으로 인해 신체와 연결되는 스타니슬랍스키의 신체 행위법보다 감정이나 반응의 부분적 훈련이 마치 시스템 연기 전체를 대변하는 방법으로 오해되어 왔다. 하지만 앞서 살펴본 것처럼, 스타니슬랍스키 시스템 이론은 배우와 역할의 유기적 관계를 위해 배우 자신의 이중 의식이 가장 활발하게 작동하고 있는 훈련이라고 할 수 있다. 스타니슬랍스키의 연기론에 대한 재고가 필요한 것은 그의 연기론에서 어떤 치명적 결함이 발견되었기 때문이 아니라 훈련의 영역에 적용될 때 발생한 문제점들이 시스템의 전체 의도와 다른 오해와 왜곡을 가져왔기 때문이다. 특히 배우의 신체와 분리된 채 감정만을 다루는 훈련이나, 생각을 제거하고 반응을 유도하는 훈련은 시스템 전반의 기획을 왜곡시킬 가능성이 있다. 따라서 훈련의 영역에서 시스템의 전체 기획을 파악하는 것이 선행되어야 한다. 또한 훈련으로서의 연기 행위는 배우 스스로의 주체적인 행위로 해석되어야 한다. 결론적으로, 스타니슬랍스키의 시스템은 배우-역할의 밀접한 상호작용을 추구하는 과정에서 배우 자신의 이중 의식을 적극적으로 활용하여 심리와 신체를 유기적으로 연결시키는 훈련으로 파악될 때, 기존의 왜곡된 인식에서 벗어나 실천의 영역에 올바르게 적용될 수 있을 것이다.

IV. 배우와 역할 사이의 거리 두기

III장에서 배우와 역할의 거리를 축소시킨 관점과는 반대로 IV장에서는 배우와 역할의 거리를 유지하는 시각에서 서술된 연기론을 고찰한다. 베르톨트 브레히트는 기존의 아리스토텔레스적 재현에 반기를 들고 소외(疏外, *Verfremdung*)를 통한 거리 두기를 통해 극작술 전반에 있어 혁명적 변화를 몰고 왔다. 그는 서사극이라는 형식을 통해 이러한 소외 효과를 실현하는데, 무대는 재현의 공간을 넘어서 서사와 해석의 공간으로 변화되고 관객은 작품의 해석과 비평의 주체로 부상하게 된다. 서사극의 배우는 역할을 연기하는 데 있어 이중 의식을 가장 중요한 요소로 생각하고 연기하고 있는 ‘나’와, 동시에 그러한 나를 바라보며 관찰하는 존재로 자리매김된다. 또한 ‘보여주고’ ‘설명하는’ 배우의 언어는 말로만 구현되는 것이 아니라 ‘게스투스(*Gestus*)’라는 신체 언어로 실현된다.

1. 브레히트 서사극의 소외 효과와 게스투스(*Gestus*)

1.1. 서사극과 소외 효과

브레히트의 서사극에 있어 가장 핵심이 되는 개념은 소외이다. 대상을 소외시킨다는 것은 “대상에 관하여 이미 알고 있거나 명백한 사실들을 제거하고 대상의 이면(裏面)을 드러냄으로써 놀라움과 더불어 호기심을 불러일으키는 것”¹⁸⁰⁾을 뜻한다. 놀라움과 호기심의 대상이 된 인물

180) 이러한 브레히트의 개념들은 세계의 변화에 대한 그의 정치적 입장과 연결되어 있다. ‘소외’라는 인식의 틀을 통해 모든 것을 낯설게 바라봄으로써

이나 사건은 평소에는 알지 못했던 어떤 낯선 것으로 자리매김 되면서 ‘낯설게 하기’라는 서사극의 목적을 충족시킨다. 이러한 브레히트의 개념들은 세계의 변화에 대한 그의 정치적 입장과 연결되어 있다. 소외라는 인식의 틀을 통해 모든 것을 낯설게 바라봄으로 사회를 바라보는 관습적인 시각에 의문을 제기하고 새로운 관점을 제공하는 것이다. 따라서 소외를 통해 관객과 소통하는 서사극은 연극을 통해 관객들에게 사회 변혁의 가능성에 대한 통찰을 촉구하고 더 나아가 사회 개혁을 목표로 한다.

이러한 서사극의 목표를 이루기 위해, 브레히트는 관객들로 하여금 연극 안으로 몰입하여 등장인물에게 감정을 이입하는 것을 금지하고 관객 스스로를 관객으로 인식하게 만들기 위해 이전의 연극에서와는 달리 무대 위에 환상을 만들어내는 어떠한 장치도 마련하지 않는다. 이제 관객들은 이전의 연극에서 중요하게 생각했던 정서적 체험을 위해 극장에 가는 것이 아니라 무대와 비판적으로 소통하기 위해 극장에 간다. 물론 관객들이 자신의 의견이나 생각을 무대에 직접적으로 전달할 수 있는 것은 아니지만 적어도 서사극의 배우들은 관객의 존재를 인식하고, 관객은 무대를 통해 전달되는 상황에 대한 비판적 통찰을 요구받는다. 따라서 서사극에서는 배우 개인의 감정이나 정서의 표현 보다는 서사극이라는 연극 자체의 작동 방식이 더 우선시되었다. 따라서 브레히트에게 극장은 환상을 생산하는 곳이 아니라 현실을 직시하는 특별한 공간으로 설정된다.

스타니슬라브스키의 연출에 있어서 가장 중요한 것은 배우이다. 내가 연출할 때 가장 중요한 것은 극장이다.¹⁸¹⁾

기존의 시각에 의문을 제기하고 새로운 변혁을 시도하는 것이다. 따라서 ‘소외’를 통해 관객과 소통하는 서사극은 연극을 통해 관객들에게 사회 변혁의 가능성에 대한 통찰을 촉구하고 더 나아가 사회 개혁을 목표로 한다. 이전의 연극에서와는 달리 무대 위에 환상의 공간을 마련하지 않음으로써 관객들로 하여금 연극 안으로 몰입하여 등장인물에게 감정을 이입하는 것을 금지하고 스스로를 관객으로 인식하게 한다. 베르톨트 브레히트, 『브레히트의 연극이론』, 송윤섭 외 역, 연극과 인간, 2005, 63쪽.

극장이라는 공간에서 배우는 끊임없이 관객이 관객으로서 사유하기를 독려한다. 이러한 설득이 드러나는 방식은 평범하지 않아서 주로 역설적이거나 풍자적이다. 발터 벤야민(Walter Benjamin)은 전통적 연극에 반하여 브레히트의 서사극이 가지는 의의를 아래와 같이 설명한다.

서사극은 연극이 오락이라는 개념에 의심을 불러일으켰다. 서사극은 자본주의 안에서의 연극의 기능을 뺏어버림으로써 오락으로서의 연극의 사회적 유효성을 흔들었다. 또한 서사극은 비판의 특권에 도전한다. 연극에서의 특권은 비평가들로 하여금 퍼포먼스와 프로덕션에 대한 어떤 관찰을 만들어 나가게 하는 기술적 전문성에 근거한다. [...] 서사극은 결국 이러한 특권을 관객에게 넘긴다.¹⁸²⁾

브레히트는 연극을 더 이상 오락의 영역으로만 생각하지 않았고 비평의 특권적 지위까지도 관객의 몫으로 파악했다. 브레히트의 연기에 관한 접근 역시 이러한 맥락과 직접적으로 연결된다. 서사극 연기의 핵심인 역할과 배우의 분리, 즉 역할과의 거리두기를 통해 서사극 배우는 자신들이 행동한 것을 비평가적 시각에서 설명 할 수 있어야 한다.

브레히트의 가장 핵심적 기획은, 이러한 비평가적 시선을 통해 작가로서 그리고 연출가로서, 관객들에게 이미 사실로 받아들이고 있는 것들을 의심하게 만들고 그것들의 필요에 대해 질문하는 것이다. 그렇기 때문에 등장인물의 행동에 대해 더 이상 질문이 없는 배우는 브레히트의 배우가 될 수 없다. 배우가 익혀야 하는 가장 중요한 연기의 기본은 자신의 비판적 인식을 생생하게 유지하는 것이지, 같은 기술을 반복하는 하나의 방법을 습득하는 것이 아니다. 따라서 이러한 비판적 인식을 유지하며 관객을 독려하는 배우의 내면은 등장인물로 분한 자기 자신과 그

181) 베르톨트 브레히트, 위의 책, 66쪽.

182) Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, translated by Anna Bostock, London, UK: Verso, 2003, p. 9.

러한 등장인물을 보여주는 또 하나의 시선으로 분열된다.

작가의 세계는 유일한 세계가 아니다. 작가는 수없이 많다. [...] 배우는 자신의 세계와 작가의 세계를 구분하고, 두 세계가 다르다는 것을 보여주어야 한다. [...] 자신이 맡은 인물을 표현하기 위해서 배우는 그 인물에 관심을 가져야 하는데, 그 관심은 자기 안에서 극중 인물을 변화시키려 할 정도의 아주 높은 관심이다. 그러면서 동시에 배우는 극중 인물을 교화해야 한다. 따라서 극중 인물에는 두 종류의 ‘나’가 들어있어 서로 충돌하는데, 그 중 하나는 배우 자신이다. ‘배우로서의 나’는 관객을 통해 극중 인물의 교화에 참여한다. 이때 배우가 해야 할 일은 관객을 고무시키는 일이다. 그런데 배우 자신도 관객이기 때문에, 이러한 관객의 복안을 짜는 것이 바로 두 번째의 나가 할 일이다.”¹⁸³⁾

위의 인용문에서 보듯이 배우는 자신의 내면에서 분열된 시각으로 존재한다. 즉, 어떤 때는 스스로 고용(雇傭)되고 어떤 때는 등장인물에 의해서 고용되는 이중 행위자가 되는 것이다. 이렇게 배우 안에 이중적인 시각이 동시에 존재 할 수 있고 그래야 하는 것이 브레히트의 서사극 배우이다.

1.2. 게스투스의 실현

브레히트는 이러한 소외를 실현하기 위해 ‘게스투스’를 언급한다. 게스투스는 서사극의 핵심을 이루는 소외극적 구성의 기본요소라고 할 수 있다.¹⁸⁴⁾ 소외를 실천하는 방법으로서의 게스투스는 ‘동작’이나 ‘몸짓’

183) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 207쪽.

184) 벤야민은 서사극을 이야기함에 있어 게스투스를 가장 핵심적 내용으로 삼

을 의미하는 독일어 ‘Geste’에서 유래한 단어로 ‘Gestus’는 ‘Geste’보다는 좀 더 신체의 전체적인 ‘표정’이나 ‘태도’를 일컫는 말이다. 따라서 게스투스(게스투스)는 “다른 사람에 대해 취하는 사회적 관계에서 발생하는 표현”이라는 의미를 내포하고 있으며, 브레히트는 등장인물의 “전체적, 복합적인 성격의 태도와 동작”을 나타내기 위해 이 용어를 사용했다.¹⁸⁵⁾ 요약하자면, 게스투스는 등장인물의 고유한 성격에서 발현되는 개별성의 문제와 연결되는 것이 아니라, 등장인물들 사이의 사회적 관계에 따른 전형성을 묘사하는 것이라고 말할 수 있다.

하지만 브레히트에게는 스타니슬랍스키와 같이 대단한 연기방법론의 전략이 체계적으로 제시되어 있지 않다. 그에게 있어 연기의 진실을 특징짓는 것은 “연기를 통한 (관객과의) 직접적 (소통의) 효과”이다.¹⁸⁶⁾ 즉, 서사적 극작술과 더불어 직접적으로 의미를 생산하는 배우가 불러일으키는 결과에 집중한다. 브레히트의 가장 핵심적 기획은, 작가 및 연출가로서 관객들에게 이미 사실로 받아들이고 있는 것들을 의심하게 만들고 그것들의 필요에 대해 질문하는 것이기 때문이다.

게스투스를 기본으로 하는 이러한 서사극 연기는 외부 세계에 대한 관찰과 함께 시작된다.¹⁸⁷⁾ 왜냐하면 게스투스는 겉으로 드러나는 인간의 외적 태도를 기본으로 하기 때문이다. 브레히트의 배우들은 사회 속에서 관계 맺는 인간들의 특정한 동작과 태도를 기억했다가 무대에서

으며 “서사극은 게스투스적이며 확정지을 수 있는 시작과 확정지을 수 있는 끝”을 지니는 형태로 인용되고 있다고 말한다. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 9.

185) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 239-240쪽.

186) Peter Thomson, “Brecht and actor training : On whose behalf do we act?”, Alison Hodge ed., *Actor Training*, New York, Routledge, 2010, p. 120.

187) 배우에게 요구되는 호기심, 즉 질문은 브레히트가 요구하는 관찰의 시작점이다. “내 생각에 진정한 배우는 다른 사람을 내보여주려는 바람과 능력을 가지고 있다. 즉 자기 자신과는 전혀 다른 사람을 관객에게 보여주고 싶은 마음과 보여줄 수 있는 능력을 가진 사람이다. 진정한 배우의 본질을 이루는 것은 인간을 관찰하고 싶은 마음과 관찰할 수 있는 능력이다.” 위의 책, 226쪽.

이것을 ‘인용(引用)’¹⁸⁸⁾하여 등장인물을 구현한다. 다시 설명하자면, 배우는 자신을 등장인물과 동일화시키지 않고 역할을 역할로 보여줌으로써 배우로서의 시각을 포기하지 않은 채 연기한다. 이를 통해 관객은 작품의 줄거리를 이해하는 것은 물론 작품 너머의 사회적 맥락들을 발견하기 시작한다. 그래서 배우의 게스투스는 관객으로 하여금 반드시 등장인물의 사회적 상태에 관한 추론을 가능하게 해야 한다. 그러므로 “착취나 협력 같은 사회적인 관계”를 포함하지 않으면 엄밀하게 게스투스라고 할 수 없다.¹⁸⁹⁾

예를 들어, 관객은 스스로에게 ‘저 인물은 왜 저런 동작을 취할까?’, ‘나는 이러한 자세를 어디서 보았는가?’, ‘등장인물들은 저 위치에서 서로 어떠한 관계를 맺을까?’ 등을 질문하며 작품을 바라보게 되는데 이는 스타니슬랍스키가 원했던 관객의 감정적 동화를 막는 과정이다. 이렇게 만들어진 관객과 등장인물과의 비판적 거리는 일차적으로 시각적 관찰을 가능하게 한다. 브레히트는 이러한 시각적 관찰은 계속된 질문과 추론과 함께 관객에게 사회적, 역사적 상황의 인식도 가능하게 만든다고 말한다. 왜냐하면 겉으로 표현되는 게스투스는 등장인물의 사회적 위치와 더불어 역사적 맥락과 긴밀히 연결되어 있기 때문이다. 뎀포드(Mumford)에 의하면 게스투스는 “인간의 정체성과 상호작용의 경제적, 사회-이데올로기적 구조의 미적인 몸짓의 표현이다.”¹⁹⁰⁾ 그래서 결국 게스투스는 브레히트가 서사극의 목표로 삼고 있는 사회적 상황에 대한 추론을 가능케 한다.

그렇다면 이러한 게스투스를 배우는 실제로 어떻게 실현할 수

188) 인용한다는 것은 남의 말이나 글을 자신의 말이나 글 속에 끌어들이는 사전적 의미가 있다. 브레히트의 서사극 연기에서 등장인물을 인용한다는 용어는 “배우는 자기 역의 인물과 직접적이면서도 자유로운 관계를 형성하는 가운데 그 인물로 하여금 말하고 움직이게 하면서 그 자신은 그 과정을 보고 하듯이 말한다”는 의미로 사용된다. 마치 범정의 증인과 같이 인물을 인용하는 것이 서사극 연기의 핵심이다. 위의 책, 165쪽.

189) 위의 책, 241쪽.

190) Peter Thomson, *op. cit.*, p. 127.

있을까? 브레히트는 먼저 ‘중지(中止)’를 게스투스 실현의 가장 핵심적 요소로 제시하는데,¹⁹¹⁾ 배우는 노래를 부르거나 극중극을 하거나 등장인물 혹은 다른 인물의 행동을 설명하는 것으로 연기의 연속성을 중단시킨다. 이러한 노래, 극중극, 행동 설명을 통해서도 게스투스는 실현된다.

행동을 차단하는 것 혹은 중단시키는 것, 이것이 가장 중요한 서사극의 목표이다. 다른 사람의 행동뿐만 아니라 자신의 행동도 중단시키는 것. 그것은 중단을 지연시키는 특징과 게스투스 연극이 서사극이 되게 하는 행동을 만들어 내는 에피소드적 특징이다.¹⁹²⁾

이러한 ‘중지’와 ‘차단’의 효과를 발생시키기 위해 서사극 연기의 훈련은 대체로 소외를 발생시키는 방법에 관한 것들로 이루어져 있다. 가장 먼저 언급되는 것이 인물의 역사화(historisieren)이다. 인물의 역사화 훈련이란 구체적으로는 배우가 대사를 과거시제로 말하고 작품 속의 등장인물들을 현재가 아닌 과거의 어느 시대 속의 인물로 생각하고 훈련하는 과정이다. 배우는 등장인물을 현재가 아닌 과거의 역사적 상황 안에서 과거 시제로 표현함으로써 무대 위에 묘사되는 사건을 목격자의 시선에서 거리를 두고 바라볼 수 있게 되며 자신이 연기하는 인물과도 정서적으로도 분리될 수 있게 된다. 브레히트는 훈련에서의 이러한 역사화를 서사극에서 소외를 발생시키는 가장 기본적인 방법으로 제시한다.¹⁹³⁾

등장인물과 배우 사이의 거리를 유지하기 위해 브레히트는 특히 배우가 자신의 역할을 3인칭으로 옮겨 훈련하기를 권하며, 무대 지시와 주석을 낭독하는 훈련을 보조수단으로 제시한다. 3인칭으로 바꾸어 말하는 것은 두 개의 어조가 맞부딪쳐 원래 대사가 생소하게 느껴지는 효과를 노린 것이다. “그는 일어서서 악의에 찬 말을 한다. 식사를 하지 않았

191) 김대현, 「신체적 행동의 방법론과 게스투스 연기법」, 『연극교육연구』, Vol.11, 2005, 73쪽.

192) Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 4.

193) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 63-65쪽.

기 때문이다” 라거나 “그는 미소를 띠며 그야말로 느긋하게 말했다” 등을 예로 들어, 자기의 역할에 대한 지문을 3인칭의 시점으로 말하면서 스스로 상대화시키는 것에 대해, 브레히트는 “배우가 하지 않는 것이 그 (역할)가 하는 것 속에 포함되어 있고 보존되어 있어야 한다. 그래서 모든 문장과 제스처들은 결단을 의미하고 배우는 작중 인물을 통제할 수 있고 검토할 수 있게 된다.”고 설명한다.¹⁹⁴⁾

또한 가면을 쓰고 거울을 보면서 스스로의 연기를 관찰하는 것도 권장하는데, 가면은 게스투스를 실현하기 위한 가장 효과적인 훈련 방법이다.¹⁹⁵⁾ 배우는 등장인물을 구현하는 데 있어 가장 핵심적 특징을 외적으로 드러난 가면에서 발견하여 그것에 주목하는 것이다. 이때, 가면을 쓰고 거울 앞에서 자신의 연기를 관찰하는 것이 중요한데, 특히 두 얼굴-가면의 얼굴과 배우 자신의 얼굴-이 겹쳐져 있는 것을 인식하고 둘 중 어느 하나가 사라지지 않도록 해야 한다. 브레히트는 이 때 배우가 가면 뒤의 자신의 얼굴을 계속 인식해야 한다고 말한다.¹⁹⁶⁾ 그 어느 하나가 없어질 때 소외효과는 발생하지 않기 때문이다.

등장인물에 대한 소외효과는 결국 배우가 묘사하는 사건이나 등장인물에 스스로 비판적인 태도를 가지게 하는 데 그 목적이 있다. 이를 위해 배우는 훈련 중에 자신의 역할을 다른 배우에게 설명하기를 권한다. 예를 들어, 등장인물에 대한 텍스트로부터의 최초의 인상을 말하거나

194) 위의 책, 157-158쪽.

195) 위의 책, 149-150쪽. 스타니슬랍스키의 배우 훈련의 과정에도 가면을 활용하는 과정이 있다. (본문 74쪽) 스타니슬랍스키 훈련에 있어 가면의 사용은 인물을 창조하는 데 있어 외적 자세를 발견해내기 위한 목표를 가진다. 3장에서 설명했듯이 배우는 이러한 가면 훈련을 통해 자신의 이중 의식을 발견하고 이를 연기에 활용하게 된다. 브레히트는 게스투스의 실현을 위해 가면 연기 훈련을 권장하는데, 스타니슬랍스키와 다른 지점은 배우가 가면을 쓰고 거울을 보면서 가면 앞, 뒤의 분리된 의식을 더 적극적으로 인식하기를 주장한다는 것이다.

196) “만일 배우가 다른 얼굴을 표현하면서 자기자신의 얼굴은 없애버린다면 소외효과는 일어나지 않을 것이다. 배우가 해야 할 일은 그 두 얼굴의 겹침을 보여주는 것이다.” GBA, Bd, 22.2, p. 740; 김대현, 「서사연기의 이론과 실제에 관한 연구」, 『한국연극학』, Vol. 11, 1998, 71쪽, 재인용.

배우들끼리 서로의 역할을 바꿔서 해보는 것도 도움이 된다. 이를 통해 배우는 등장인물에 동화되지 않고 어느 정도 거리를 둔 시각에서 인물에 접근할 수 있기 때문이다. 서사극 연기 훈련은 또한 두 종류의 모순적인 연습을 통해 훈련되었다. 희극적 효과를 위해 가장 비극적인 장면을 연습시키고 가장 비극적 장면을 위해 희극적 상황을 연습시킨 브레히트는 모순적이고 대비되는 연습을 통해 배우들이 그들의 인물 속에서 새로운 요소들을 발견하기를 원했다. 대조를 통한 훈련은 배우의 이중 행위자 역할과 더불어 소외효과의 전형적 장치로 작동한다고 믿었기 때문이다.

이러한 훈련을 통해 게스투스를 실현하는 배우는 등장인물로 분한 자기 자신과 그러한 등장인물을 보여주는 또 하나의 시선으로 분열된다. 더불어 브레히트는 물리적인 소품을 배우의 손에 직접 쥐어주면서 그 훈련이 단지 내적 감정이 아닌, 제스처와 물체를 통한 외적표현과 연관되어야 한다고 강조했다. 브레히트의 배우들은 결코 마임에만 의존하지 않았고 물리적인 것들과의 관계, 즉 특정한 사물, 소품, 의상 등에 대한 신체적 반응도 끊임없이 훈련했다. 결국 서사극 연기의 궁극적인 목표는 소외효과를 가능하게 하는 모든 수단을 사용하여 배우와 역할, 등장인물과 관객 사이의 완벽한 소외를 달성하는 데 있다.¹⁹⁷⁾

게스투스 구현의 핵심은 배우 자신이 스스로에게 ‘낯선 어떤 사람’을 표현해야 한다는 것이다. 브레히트의 배우는 연기하는 내내 등장인물의 감정이나 정서를 스타니슬랍스키의 배우들처럼 자기의 것과 동일화시켜서는 안 된다. 오히려 ‘그(등장인물)는 이런 행동을 했다, 그는 이렇게 말했다’라는 시각으로 접근하여 배우-인물간 거리를 항상 유지해야 한다. 따라서 서사극의 배우는 자기 자신의 의식과 더불어 등장인물의 의식, 즉 이중 의식을 지니고 있어야 한다. 그리고 게스투스는 배우가 이러한 이중 의식을 유지할 수 있는 핵심적 방법이 된다. 브레히트의 유명

197) Di Trevis, “Acting is Not Theoretical”, *Brecht on performance : Messingkauf and Modelbooks*, Bertolt Brecht, edited by Tom Kuhn, Steve Giles and Marc Silberman ; translated by Charlotte Ryland, London, United Kingdom : Bloomsbury, 2014. pp. 280-281.

한 ‘거리 장면’의 예는 게스투스 구현의 본질을 잘 설명하고 있다. 브레히트의 유명한 거리 장면은 교통사고 목격자가 몰려든 사람들에게 사고가 어떻게 일어났는지 구체적으로 실연하는 장면으로, 그의 서사극 장면에 대한 친절한 예시를 제공한다.

주위에 몰려든 사람은 그 사고를 보지 못했을 수도 있고, 목격자의 생각과 다를 수도 있으며 그 사고를 달리 볼 수도 있다. 서사극에서 관객은 위에서 설명했듯이 하나의 동질적 집단이 아니다. 핵심은 실연하여 보여주는 사람이 주위에 둘러선 사람들로 하여금 그 사고에 대하여 판단을 내릴 수 있도록 운전자의 태도나 차에 치인 사람의 태도, 또는 그 두 사람의 태도를 보여주는 일이다. [...] 거리 장면의 본질적 요소는 거리의 실연자가 이중의 관점에서 취하는 자연스러운 태도에 있다. 그는 항상 두 가지 상황을 고려한다. 그는 실연자로서 자연스럽게 행동하며 그가 실연하여 보여주는 인물이 자연스럽게 행동하게 만든다. 그는 자신이 실연을 통해 보여지는 인물이 아니라 실연자라는 사실을 결코 잊지 않으며, 잊는 것이 용납되어서도 안 된다.¹⁹⁸⁾

위의 인용문에서 보듯이 서사극에서 관객은 배우가 관찰한 인물, 배우가 해석한 인물을 보게 되는데, 배우는 그 인물을 관객에게 보여주고 있다는 사실을 잊어서는 안 된다. 브레히트의 배우들은 게스투스를 통해 “눈에 보이지 않는 사회체제와 이 체제를 지배하는 법칙성”을 자신의 연기에 드러내려 한 것이다.¹⁹⁹⁾

198) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 114-127쪽.

199) 송동준 외, 『브레히트의 서사극 : 유형학적 고찰』, 서울대학교출판부, 1997, 2004, 39쪽.

2. 배우-관찰자 시각의 훈련

2.1. 배우의 감정 사용과 서사극 연기

그렇다면 위에서 살펴본 대로 이러한 서사극에서의 연기, 즉 게스투스²⁰⁰의 실현은 실제로 가능한가? 브레히트의 서사극 이론은 스타니슬랍스키의 시스템 연기와 비교하여 훈련으로서의 연기 방법론을 구체적으로 다루고 있지 않다. 서사극 이론은 소외를 실천하는 극작 전반에 관한 기획이지 배우 훈련을 이끌어내는 연기에 관한 이론이 아니기 때문이다. 그는 극작가이자 연출가의 시각에서 서사극 전반에 관한 이론을 설계하고 거기에 합당한 배우의 연기를 제시하고 있다. 그렇기 때문에 게스투스의 실현은 서사극 연기를 실천하는 핵심 개념으로 설정되어 있지만 실제로 배우가 무엇을 훈련하고 어떻게 무대 위에서 소외를 발생시키는 연기를 구현해야 하는가에 대한 체계적 혹은 단계적 방법론과 바로 연결되는 것은 아니다.²⁰⁰⁾

게스투스는 앞에서 살펴보았듯이 등장인물의 역사화, 3인칭으로 말하기, 가면 훈련 등을 통해 그 개념에 다가갈 수는 있지만 배우가 실제로 무대 위에서 소외를 발생시키는 연기를 어떻게 구현해야 하는가에 대한 구체적 방법을 제시하지 않는다. 브레히트에 따르면 게스투스는 “생선을 파는 사람은 무엇보다도 파는 게스투스를 나타낸다.”고 설명된다. 다시 말해 배우는 생선을 파는 행위를 통해 ‘사고 파는’ 사회적 관계

200) 브레히트의 연기 이론은 연기를 훈련하는 언어로는 적절하지 않다는 견해가 많다. “연기는 이론과 반대되는 것이다. 연기는 행동에 관한 것이지 뇌의 행위에 관한 것이 아니다. [...] 얼마나 많이 나는 배우들에게 그들의 역할은 사실 관객을 ‘소외’시키는 것이 아니라는 것을 설명했는지 모른다. 심지어 (브레히트의) 간단한 문장 ‘당신이 보여주고 있는 것을 보여주라(show that you are showing)’는 것도 더 명확한 설명이 필요하고, 연습실에서는 실질적 예시가 필요하다. [...] 브레히트의 많은 서사극적 장치들이 이제는 모든 작품에서 사용되고 있다. 하지만 브레히트가 그의 배우들에게 주는 (실제적) 훈련과 연습은 무엇인가?” Di Trevis, *op. cit.*, p. 127.

를 보여준다는 것이다. 브레히트는 또한 “유서를 쓰는 사람, 사내를 유혹하는 여자, 사내를 매질하는 경찰관, 열 사람에게 돈을 지불하는 사내-이 모든 것에는 사회적 게스투스가 숨어 있다.”고 설명한다.²⁰¹⁾ 예를 들어, <억척 어멈과 그 자식들>에서 억척 어멈을 연기하는 배우는 돈을 세는 행위, 물건을 내주는 작은 행위에서도 인물의 신분, 직업, 상황을 사회적, 경제적 관계와 연결하여 명확하게 드러낼 수 있어야 한다. 그런데 이렇게 외적으로 드러나는 억척 어멈의 자세와 태도, 음성, 말투 등의 연기 행위가 그녀의 사회적이고 정치적인 위치를 포함해야 하는 것은 사실 스타니슬랍스키의 신체 행위법으로도 설명가능하다. 스타니슬랍스키적 인물 구현을 통해서도 배우는 등장인물의 사회적이고 경제적 위치를 반영할 수 있기 때문이다. 따라서 게스투스는 단순히 연기 행위만의 용어가 아니라 연기를 포함한 서사극 전반의 태도에 관한 개념을 총칭하는 용어라고 할 수 있다.²⁰²⁾

극작 전반에 대한 이해와 별개로 하는 연기 행위만의 게스투스는 배우 훈련에 정확하게 적용하기가 쉽지 않다. 이러한 이유로 훈련의 장이나 현장에서 배우들은 게스투스를 양식화된 연기로만 이해하여 과장되게 연기하거나, 감정을 완전히 배제한 채 인물에 접근하는 방법을 선택하기도 한다. 게스투스에 대한 이러한 오해는 그동안 관객들에게 브레히트의 서사극을 재미없고 지루한 작품으로 인식시키기에 충분했다.²⁰³⁾

201) 『브레히트의 연극세계』, 한국브레히트학회 편집, 열음사, 2001, 516쪽.

202) 브레히트의 서사극 연기를 스타니슬랍스키의 재현적 연기의 대안으로 보는 시각도 많이 있지만 사실 그 구체적 방법에 대한 연구는 드물다. 배우의 연기 훈련에 주목하여 접근한 브레히트 서사극 연구는 국내에서는 김대현의 연구가 거의 유일하다. (김대현, 「서사연기의 이론과 실체에 관한 연구」, 『한국연극학』, Vol. 11, 1998; 「신체적 행동의 방법론과 게스투스 연기법」, 『연극교육연구』, Vol. 11, 2005) 김대현은 게스투스를 실제 훈련의 영역에서 어떻게 실현할 수 있는지 브레히트가 언급한 자료를 토대로 정리하였고 스타니슬랍스키의 신체 행동과는 어떠한 차이점이 있는지 비교하여 분석하였다. 하지만 서사극 연기 훈련이 서사극이라는 양식 안에서만 유효한 배우 훈련인지 아니면 배우의 보편적 연기 행위를 위한 훈련도 가능한 것인지에 대한 언급은 없다.

203) 김대현은 그의 논문에서 서사극 연기의 왜곡된 적용을 다음과 같이 설명

특히, 브레히트의 서사극 연기는 배우의 정서와 감정의 영역을 완전히 배제하고 있다고 자주 오해받는다. 하지만 배우의 정신과 육체 그리고 이성과 감정을 이분법적으로 보는 사고방식은 브레히트에게 유효하지 않다. 그는 정신과 육체, 그리고 이성과 감정은 더 이상 분리되어 있는 것이 아니라 서로 긴밀하게 연결되어 있으며, 인간의 감정과 이성적 판단은 사실 신체적 경험과도 긴밀하게 연결되어 있다고 생각했다.²⁰⁴⁾ 그렇기 때문에 브레히트에게 있어 감정은 연극 이해를 방해하지 않는다. 브레히트도 누차 자신이 배우의 감정적 표현을 금지하는 것은 아니라고 주장한다.

생각한다는 것은 느낀다는 것과 결코 대립적인 것이 아니기 때문입니다. 그리고 내가 관객들을 자극하여 불러일으키는 것에는 생각뿐 아니라 감정도 포함됩니다. 이제는 생각이라는 것이 간단히 말해 행동, 그것도 사회적인 행동의 한 유형이라는 생각을 하게 되는군요. 생각한다는 것에는 전 육체가 모든 감각을 지닌 채 참여하게 되는 것이니까요²⁰⁵⁾

위의 인용문과 같이 브레히트는 배우나 관객이 등장인물에게 감정이입을 하는 것을 반대한 것이지 배우의 감정표현을 금지한 것이 아님을 분명히 말하고 있다. 배우는 감정적 경험을 통해서도 모순에 찬 사회를 인식하기 때문이다. 브레히트는 카타르시스라는 하나의 결과를 위해 관객과 배우, 연출가, 작가 모두가 몰입하는 현상에 제동을 걸고 감정의 동화와 다른 방식으로 연극을 향유할 수 있다는 것을 보여준 것이지

한다. “거시적 관점을 놓친 당시 연극인들에 의해 그대로 무대 위에 수용되어 감정/정서를 배제한 장면 연출과 연기를 시도한 결과를 낳았다. 이론에 대한 과도한 의존이 낳은 이상한 공연의 한 예인 것이다.” 김대현, 앞의 논문, 2005, 16쪽.

204) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 91쪽.

205) 위의 책, 90쪽.

감정 표현을 배제한 것이 아니다. 그러므로 브레히트 배우의 연기는 과장되고 기계적이며 양식화의 테두리에서 벗어나지 못할 것이라는 생각은 오해와 선입견에 불과하다. 브레히트는 “연습을 위해 [...] 감정이입을 인정한다.”고 분명하게 말하고 있다.²⁰⁶⁾

더 나아가 브레히트는 스타니슬랍스키 연기로 대변되는 사실주의 연극의 중요성도 간과하지 않았으며, 사실주의적 묘사가 연극을 만들어가는 과정에서는 필요한 작업이라고 주장했다. 브레히트는 많은 연극 창작자들이 모방해야 할 현실을 인지하기도 전에 양식화하는 일부터 시작한다고 비판한다.²⁰⁷⁾ 이러한 점에서 브레히트는 사실주의 연극과 배우들의 인물 만들기가 어느 정도 효용이 있다고 생각했다. 그래서 그는 자신의 배우에 대한 생각, 연기에 대한 주장들이 스타니슬랍스키 연기론과 대척점에 서있다고 생각하는 주장을 쉽게 수용하지 않았다.

브레히트의 스타니슬랍스키에 대한 연구는 집중적으로 1930년대 초와 1950년대 초반에 이루어졌다. 하지만 브레히트는 그의 글에서 스타니슬랍스키를 올바르게 이해했는지 확신할 수 없다고 말한다. 실제로 스타니슬랍스키의 이론이 본격적으로 외국에 소개되는 것은 1950년대에 이르러서이다. 그러므로 브레히트는 스타니슬랍스키 시스템을 기록을 통해 명확하게 접할 수 없었을 것이다. 다음과 같은 기록이 이를 잘 보여준다.

스타니슬랍스키의 저술은 출판된 것이 별로 없으며, 그나마 우리 학생들이 출판한 몇 권의 책이 보여주는 것처럼 그의 가르침은 그의 연극작업 40년간 의미 있는 변화를 해 왔습니다. [...] 나는 스타니슬랍스키 시스템을 더 잘 알게 될 때 까지 그 문제를 신중하게 표현하고 싶습니다. 두 시스템에 있어서 중요한 것은 그 두 가지 시스템이 원래 상이한 출발점을 가지고 있으며 상이한 문제들을 다루고 있다는 점입니다. 두 시스템이 어떤 점에서 다른지 알아보기 위해 마치 다각

206) 위의 책, 325-326쪽.

207) 위의 책, 323쪽.

형들을 서로 마주대어 보듯 그렇게 간단하게 ‘서로 대 볼 수는’ 없는 일입니다.²⁰⁸⁾

브레히트는 훈련을 위해서는 스타니슬랍스키가 최우선으로 생각한 배우의 “완벽한 감정이입과 (등장인물로의) 철저한 변신을 위한 능력”도 인정했다.²⁰⁹⁾ 다만 배우에게 역할과 스스로 거리를 두는 것을 요구했다. 배우는 어떠한 극적 형식에 있어서도 자기 자신과 자기가 연기하는 인물 사이의 관계를 스스로 관찰할 수 있어야 한다고 주장했다. 그리고 브레히트는 서사극의 배우-역할 사이의 거리두기의 관점이 스타니슬랍스키 배우들에게도 적용된다는 것을 강조한다. 서사극을 넘어서 모든 무대 위의 배우들은 서사극에서 실현하고자 했던 관찰자적 시선을 잃으면 안 된다는 것이다.

배우는 실제로 배우로서, 그리고 동시에 작품의 인물로서 무대에 섭니다. 이같은 모순이 그(스타니슬랍스키)의 의식에도 분명히 존재하지요. 원래 이 모순이 인물을 진정 살아있게 만듭니다. [...] 스타니슬랍스키의 경우에 있어서도 배우는 스타니슬랍스키의 ‘우선과제’를 충족시키면서도 실제로 자신이 구현하는 인물에 대한 사회적 성격도 대표하는 것입니다.²¹⁰⁾

브레히트는 스타니슬랍스키와 자신이 연극을 창조하는 기본 개념이 출발부터 다른 것, 즉 극 자체에 대한 기획이 다른 것을 확실히 인정하면서도 배우의 연기에 있어서, 특히 배우의 이중 의식에 대해서는 다르지 않다고 생각했음을 알 수 있다. 그러므로 게스투스라는 특별한 개념과 연결된 연기 행위는 서사극 전체 기획 안에서 완성될 수 있는 용어

208) 위의 책, 331-335쪽.

209) 위의 책, 333쪽.

210) 위의 책, 335쪽.

임에도 불구하고, 브레히트가 주장한 게스투스스를 구성하는 배우의 이중 의식은 서사극을 넘어서 일반적인 연기 행위에도 적용 가능한 요소로 해석될 수 있다.

2.2. 배우의 의식 훈련 : 브레히트의 학습극(Lehrstück)²¹¹⁾

배우와 역할의 관계에 있어 거리두기를 적극적으로 실현한 브레히트의 기획은 연극의 기본 구조를 이루는 ‘보는 시각’과 ‘보여주는 시각’을 배우 내부에 적용한 경우라고 볼 수 있다. ‘보는 시각’과 ‘보여주는 시각’의 이러한 공존은 배우 내부에서만 아니라 배우와 관객의 관계에까지 확대된다. 다시 말해 배우와 관객의 위치가 전도되면서 전통적으로 고정되어 있던 두 시각의 교차가 일어나는데, 이것은 배우의 이중 의식이라는 특징이 확대 실현된 경우라고 볼 수 있다. 따라서 배우와 관객의 위치를 바꾸어버리는 극적 구조를 통해 배우-관찰자의 시각을 적극적으로 훈련한 브레히트의 학습극(Lehrstück)과 보알의 조커시스템을 배우의 이중 의식 확대라는 시각에서 배우 훈련의 한 방법으로 제안하고자 한다. 브레히트는 학습극이라는 형식을 통해 적극적으로 배우의 의식 훈련을 시도했다. 그렇기 때문에 관찰자적 배우를 실현할 수 있는 연기 훈련으로 학습극을 살펴보는 일은 연기 훈련의 언어로 브레히트를 읽어내고자 하는 시도이다. 또한 보알의 조커 시스템을 배우의 다양한 역할을 하나의 극 속에 적극적으로 반영한 기획으로 해석하고, 조커를 일반적인 배우의 역할로 읽어내고자 한다.

211) 독일어 ‘Lehrstück’은 교육, 학습, 연습 등의 의미를 가지며 교육극, 교훈극, 학습극 등으로 번역되는데 본고에서는 브레히트 학회에서 정리한 용어 사용에 따라 ‘학습극’이라는 번역에 따르기로 한다. 한국브레히트학회 편집, 앞의 책, 108쪽.

2.2.1. 학습극의 구조와 배우의 사고훈련

‘학습극’은 1920년대 말과 1930년대 초에 브레히트가 쓴 일련의 짧은 극작품들을 지칭한다.²¹²⁾ 브레히트는 연극의 가장 중요한 역할은 재미와 교육이라고 생각했다. 그래서 그는 재미를 추구하여 연극의 예술성을 확보하는 동시에 통찰을 통한 인식의 매개 또한 연극을 통해 구조화하기를 원했다. 이러한 기본적인 개념 위에서 브레히트는 ‘배우면서 즐기고, 즐기면서 배운다’는 넓은 의미에서의 교육을 몇 개의 짧은 작품을 통해 실천했다. 학습극은 브레히트의 다른 연극유형과 구별되는 ‘토대 원칙(Basisregel)’²¹³⁾과 ‘자세훈련’이라는 교육목표 및 ‘자세견본의 모방과 비판’이라는 독특한 교육방법을 토대로 성립되었다.

학습극은 보임을 통해서가 아니라 연기됨을 통해 가르친다. 원칙적으로 학습극을 위해서는 관객이 필요치 않으나, 관객이 활용될 수 있음은 당연하다.²¹⁴⁾

212) <린드버그들의 비행>, <동의에 관한 바덴의 학습극>, <궁정자>, <궁정자/부정자>, <조처>, <예외와 관습>, <호라치사람들과 쿠리아치사람들> 등이 여기에 속한다. 브레히트의 학습극은 극장 공연을 전제로 하지 않으며 극에 참여하는 사람이 스스로를 가르치기 위해 연기하는 것을 목표로 씌어졌다. 관객도 원칙적으로 필요하지 않으며 대부분 합창단이라는 형태로 극중에 내재되어 있다. 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 91쪽, 각주 참고.

213) 이 용어는 브레히트의 학습극 연구자 슈타인벡(Reiner Steinweg)이 만든 용어이다. 브레히트의 학습극 연구의 핵심적 역할을 한 슈타인벡은 브레히트 학습극 상연의 미적 전제들로부터 몇 가지 원칙을 끌어내어 학습극이 다른 연극 및 브레히트의 서사극과 어떠한 지점에서 구분되는지 설명하고 있다. 슈타인벡은 다음과 같이 유형을 구분한다. “이 분류에 따르면 브레히트의 극작품들은 일단 ‘비서사적 연극’과 ‘서사적 연극’으로 대별되고 이 경우 학습극은 명백히 서사적 연극에 포함된다. 그리고 서사적 연극의 범위 내에서는 서사극 또는 ‘서사적 공연극(episches Schaustück)’이라는 유형과 학습극 유형으로 구분된다.” 오제명, 『브레히트의 교육극 : 배경.이론.작품』, 서울 : 한마당, 1993, 100쪽, 111쪽.

214) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 94쪽.

브레히트는 위의 토대 원칙을 바탕으로 학습극 실천을 위한 극적 원칙들의 설계를 일관되게 진행해나갔다. 학습극의 참여자들은 기본적으로 연기 훈련이 필요한 학생이나 비전문가들이다. 핵심적인 것은 상연을 목적으로 하지 않기 때문에 관객을 전제하지 않는다는 것이다. 물론 브레히트가 설계한 작품 안에 구조적으로 관객의 역할을 담당하는 사람들이 있기 때문에 학습극을 통해 배우훈련을 하는 사람들은 결국 일반 공연에 있어 관객에 해당하는 역할도 수행한다.²¹⁵⁾ 이는 단순히 관객을 배제하거나 무시하는 장치가 아니라 브레히트의 시각에서 소비자로서 머물렀던 관객을 생산자로 “기능전환시키고자 하는 적극적인 조치”로 볼 수 있다.²¹⁶⁾ 그래서 학습극의 관객 배제는 스타니스랍스키의 제4의 벽을 통한 관객 배제와는 다르게 소비의 위치에 있었던 관객을 생산자의 위치로 끌어올리려는 시도로 볼 수 있다.

학습극은 작품을 통한 관객의 인식 변화나 선동이 목적이 아니라 작품 내부에 참여하는 모든 참여자들을 비판적 사고의 수행자로 파악하고 연기훈련의 과정을 통해 참여자들의 삶에 변화를 주는 것을 목표로 했다.²¹⁷⁾ 그래서 학습극의 교육 목표는 사고의 유연성을 기르는 데 있다. 다시 말해, “텍스트에 마련된 (등장인물의) 자세를 연극자가 연습함으로써 올바르게 (작품에) 개입하는 유연한 정치적 자세를 습득하게 하는”²¹⁸⁾ 것이었다. 브레히트는 이러한 참여자들의 변화가 결국 사회 변혁을 이끌 것이라고 생각했기 때문이다. 그래서 학습극에 참여하는 모든

215) 학습극과 서사극의 차이는 관객의 유무에 있다. 학습극은 배우의 훈련 과정 속에서 적용되는 극의 형태로 볼 수 있다.

216) 오제명, 앞의 책, 100쪽.

217) “브레히트는 다음과 같이 말했다: 특정한 동작을 연습하다 보면 너의 성격이 변할 수 있다. 너의 성격을 변화시켜라. 발이 의자보다 높은 곳에 놓여 있으면 말이 달라지고, 말하는 방식이 생각을 변화시킨다.” 김길웅, 「브레히트의 산문 코너에서 이야기에 나타난 게스투스 분석」, 『브레히트와 현대연극』, Vol. 31, 2014, 45쪽, 재인용.

218) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 93쪽. ‘생각하는 사람(der Denkende)’은 브레히트의 글에 자주 등장하는데, 생각하는 사람이 어떤 상황에 반응하는 것을 ‘개입하는 사고(Eingreifendes Denken)’로 규정하였다. (괄호 안은 필자 추가)

배우는 ‘학생처럼 연기’하여야 한다. 여기서 학생 같다는 것을 브레히트는 다음과 같이 설명한다.

학생은 어려운 구절을 지나갈 때 언제나 강조하여 또렷하게 발음함으로써 그 구절의 의미를 전달하거나 기억하기 위해 확인합니다. 제스처도 분명하여, 명료화에 도움을 줍니다. [...] 그런 부분은 한 연설에서 뒤에 나오는 요점을 이해하는데 필요한 정보들을 제공해주는 소절에 해당됩니다. 전적으로 전체과정에 기여하는 이 구절들은 일종의 행동으로서 연기되어야 합니다.²¹⁹⁾

위의 인용문에서 보듯이 브레히트는 배우의 신체적 게스투스는 물론이며 대사를 통한 언어적 게스투스까지도 의식의 변화에 영향을 끼친다고 생각했음을 알 수 있다. 그렇기 때문에 결국 배우는 학습극에서 게스투스 실현을 통해 비판적 사고를 훈련하게 되는 것이다. 브레히트는 학습극을 통해 어떤 교의를 전달하고 삶의 특정한 행동 지침을 훈련시키는 것에 일차 목표가 있는 것이 아니라 “보다 광범위한 상황에 대처할 수 있는 자세를 익히게 하는 데”²²⁰⁾ 우선적으로 집중한다. 배우가 어떠한 상황에서도 등장인물로서 결단을 요하는 행동이 필요할 때 적절하게 그러한 행동을 구사할 수 있게 하는 판단력을 항상 보유하고 있는 것이 자세 훈련의 기본이라고 할 수 있다. 이러한 훈련을 통해 배우가 일정한 행동방식을 직접 실행해 보고, 일정한 태도를 취해보고, 일정한 말을 구사해 봄으로써 배우 자신의 사회적 사고와 태도도 영향을 받게 되는 것이다.

따라서 학습극에서 배우는 행동하면서 동시에 관찰하는 사람의 훈련을 받는다. 이것은 학습극 내에서의 훈련이기도 하고 결국 사회에서 한 인간으로 살아가면서 가져야할 중요한 비판적 지성의 훈련이기도 하

219) 위의 책, 92쪽.

220) 오제명, 앞의 책, 119쪽.

다. 브레히트는 “학습극 상연을 통해 젊은이들을 가르치는 것”은 곧 “행동하면서 동시에 관찰하는 사람으로 만드는 것”이라고 규정한다.²²¹⁾ 이것은 배우 훈련의 가장 기본적 소양이기도 하다. 자세와 제스처 훈련은 (게스투스 훈련이라 할 수 있는데) 극 속에서 지속적으로 자신의 행동을 중단시킴으로써 인용의 효과를 불러일으키고 이러한 과정을 통해서 배우는 무대 위에서 자의식을 가진 주체로 거듭난다. 이렇게 자신이 주체가 되어서 행하는 행동 속에는 이미 자신의 비판적 시각이 포함되어 있으며 이것이 곧 인물의 감정, 정서, 생각의 근간이 된다. 결국 브레히트가 생각하는 이상적인 연기 행위는 모방하는 주체의 반성과 비판을 동반하는 행위이다. 그리고 그러한 모방 속에는 이미 ‘비판의 맹아’가 포함되어 있다.²²²⁾

학습극에서 가장 뚜렷하게 나타나는 이러한 브레히트의 신체언어는 “해설적 기능을 넘어서 사회인식의 기능으로까지 발전”²²³⁾한다. 브레히트는 이러한 총체성을 가진 신체언어를 ‘견본(Muster)’으로 간주했다.²²⁴⁾ 그래서 학습극 연기에서 연기 훈련생들이 모방하고 비판할 대상을 ‘견본’이라 불렀다. 따라서 학습극 대본에 나오는 등장인물들은 배우가 인용할 수 있는 ‘자세견본(Verhaltensmuster)’의 구성체로 간주되었다. 이것은 단순성, 기계적 반복가능성, 명료성 등의 특징을 지닌다. 그래서 견본으로서의 자세는 일회적인 것, 사적인 것, 개별적인 것과는 거리

221) 위의 책, 130쪽.

222) 위의 책, 145쪽.

223) 오성균, 「브레히트의 서사극 이론에서 게스투스 개념이 갖는 의미」, 『브레히트와 현대연극』, Vol.4, 1997, 183쪽.

224) 브레히트가 사용한 견본(Muster)이라는 용어에 대한 해석은 다양하다. 특히 슈타인벡과 크라비일의 대조적 해석은 학습극 실천에 있어 견본이라는 것이 과연 모방과 비판을 어떻게 이끌어 내느냐하는 점에서 논쟁의 중심에 있다. 이에 대해서는 하재부의 다음 논문을 참조하면 자세한 논쟁의 배경을 알 수 있다. 하지만 본고에서는 용어의 해석을 둘러싼 논쟁은 논외로 하려한다. 브레히트의 학습극 실천에 있어 배우가 특정한 행동방식을 취하고 자세를 구현하는 것과 이를 통해 자신이 구현하는 인물의 사회적 관계에 주목한다는 점에서는 별다른 차이를 보이지 않기 때문이다. 하재부, 「슈타인벡의 브레히트 학습극 분석에 대한 문제제기」, 『브레히트와 현대연극』, Vol. 10, 2002.

가 멀다. 학습극에 나오는 인물은 어떤 사실이나 진실의 구현을 위해 존재하지 않는다. 오로지 ‘자세견본’을 제공하는 매개체로서만 존재한다. 그렇기 때문에 그러한 등장인물들을 배우들은 “쉽게 모방하고 동시에 비판할 수 있게 된다.”²²⁵⁾ 그렇다고 배우들이 사회적으로 긍정적인 평가를 받을 수 있는 행동과 자세만을 모방하는 것은 아니다. 그렇지 않은 행동과 자세를 보여줌으로써 견본에 대한 비판적 시각을 기르고 다르게 사고하고 판단하는 지점을 발견하기도 한다.

2.2.2. 배우의 비판적 사고훈련을 위한 학습극 훈련

학습극은 지금까지 서사극 이론의 한 부분으로, 혹은 서사극으로 발전하는 단계에 있는 극으로 평가되었다. 하지만 참여자 모두가 배우의 역할을 하며 신체와 의식을 함께 훈련하는 생산자 예술로서의 학습극은 배우의 감정과 신체 훈련에만 집중되어 있던 기존의 연기 훈련과 달리 배우의 사고 훈련이라는 시각에서 접근해야 한다. 특히 배우의 개입하는 사고를 훈련하는 과정은 배우 훈련과정에서 배우의 사고를 비판적으로 훈련할 수 있는 대안적 방법이 될 수 있다. 왜냐하면, 관찰과 행동의 두 층위를 끊임없이 오가는 학습극의 전략은 연기의 핵심적 요소인 배우와 역할 사이의 이중 의식을 적극적으로 활용한 시도이고 여기서 활용되는 이중 의식은 일반적인 연기 행위에 있어서도 가장 중요한 특징이라 말할 수 있기 때문이다. 특히 다음의 세 가지 특징에서 학습극은 연기 훈련과정에 유용하게 적용될 수 있다.

먼저는 관객과 배우의 경계를 넘나드는 극 전체의 구조이다. 브레히트 학습극의 가장 큰 특징은 생산자 예술이라는 것이다. 전체 구조 안에는 ‘보는 시선’과 ‘보여지는 시선’이 공존하지만 배우와 관객의 구도는 명확하게 나누어져 있지 않다. 모든 사람은 배우이며 동시에 관객이

225) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 154-155쪽.

다.²²⁶⁾ 이것은 다음 절에 나오는 보알의 포럼연극 속 관객과 배우의 위치 전도와도 연결된다. 물론 브레히트의 학습극은 “프롤레타리아 혁명을 위한 변증법적 자세의 훈련”이라는 명확한 목표를 가지고 있다.²²⁷⁾ 브레히트의 정치적 목표는 굳이 일반적인 배우 훈련에 그대로 수용할 수 없다고 해도, 그러한 목표를 위해 사용한 학습극의 구조는 배우의 이중 의식을 훈련하기에 적절하다. 배우의 이중 의식을 전면에 배치한 학습극의 구조는 배우로 하여금 자신의 연기와 극 전체에 관한 비판적 의식을 훈련할 수 있는 좋은 틀이 될 수 있기 때문이다. 비록 브레히트가 당시에 설계한 학습극은 급진적 노동 운동의 체계 안으로 편입해버렸지만 특히, 참여자 모두가 “권투 경기장처럼 생긴”²²⁸⁾ 빈 무대에서 사건을 제시하고 실현하고 토론하는 과정은, 배우 스스로에게 비판적 시각을 기를 수 있는 기회를 제공한다. 학습극은 연출가, 작가, 작곡가, 배우 모두가 서로의 사고에 개입하는 과정을 통해 “작가의 세계가 유일한 세계가 아니”²²⁹⁾라는 브레히트의 주장을 증명한다. 학습극에 참여하는 참여자들이 모두 작품을 만드는 과정을 훈련할 수 있기 때문이다.

물론 학습극은 결말이 정해져 있고 정해진 결말을 통해 훈련에 참가한 배우들은 모범이 되는 자세건본을 훈련하게 된다. 브레히트의 대표적 학습극인 <린드버그들의 비행>, <동의에 관한 바덴의 학습극>, <조처> 등에 참여하는 학생들은 작품의 결말을 바꿀 수 없다. 하지만 그러한 결말에 동의하는 혹은 동의할 수 없는 배우 자신의 입장을 무대 위에서 끊임없이 구현하거나 토론할 수 있다. <긍정자/ 긍정자, 부정자>의 경우는 참여하는 배우들의 의견에 따라 작품이 <긍정자>로 시작하

226) 브레히트는 이러한 학습극의 원칙과 관련하여 다음과 같이 말한다. “학습극은 보여짐으로써가 아니라 연기됨으로써 가르친다. 원칙적으로 학습극에는 관객이 필요하지 않으나, 관객이 활용될 수도 있음은 물론이다.” GBA. 22, S. p. 351; 하재부, 「브레히트의 학습극과 교육연극」, 『브레히트와 현대연극』, Vol. 16, 2007, 51쪽, 재인용

227) 위의 논문, 78쪽.

228) 한국브레히트학회 편집, 앞의 책, 169쪽.

229) 베르톨트 브레히트, 앞의 책, 206쪽.

여, 덧붙여진 <부정자>와 다시 쓰여진 <긍정자>까지 탄생하게 되었다.²³⁰⁾ 이것은 배우의 비판적 사고의 개입을 통해 극의 결말이 달라지는 결과도 가져올 수 있다는 점을 시사하고 그러한 과정을 학습극의 구조를 통해 실현할 수 있다는 가능성을 보여준다.

스타니슬랍스키의 훈련은 작가의 텍스트에 절대적 권위를 부여한다. 그리고 그러한 권위는 어떠한 형태로든 연출가와 연기 선생에게 위임되어 훈련의 현장에서 힘을 발휘한다. 하지만 브레히트의 학습극에서 텍스트는 배우들의 질문에 의해 변경이 가능하고 다시 쓰일 수 있는 가능성이 있다. 다시 말해, 학습극 훈련은 텍스트 중심의 연기 훈련에서 텍스트를 만들어 가는 연기 훈련으로의 전환을 가져올 수 있다.

또한 이러한 구조는 학습극이 연기 훈련의 과정에 유용하게 적용될 수 있는 두 번째 특징을 가능하게 하는데, 바로 비판적 사고를 훈련하는 과정이다. 관객과 배우의 경계가 사라져, 보이지 않는 위계가 약해진 연극은 모든 참여자가 훈련을 통해 비판적 의식을 키워나갈 수 있게 만든다. 브레히트의 학습극은 명확하게 변증법적 사고를 위한 자세를 훈련하는 과정이었지만 어떤 문제에 대해 찬성하거나 반대하는 결과를 도식적으로 도출하기 위한 것이 아니라 일종의 ‘정신적 운동선수’와 같이 사고의 유연성을 기르기 위한 과정이었다.²³¹⁾

연기를 공부하는 사람들에 의해 그 시대의 일급 예술가들의 연기를 모방해야 한다. 그 시대의 일급 예술가들에 의한 연기는 공부하는 사람들에 의해 말과 글로써 비판되어야 하는데, 그러나 어떤 경우라도

230) 브레히트의 일련의 실험적 과정을 잘 보여주는 이 작품들을 특별한 과정을 거쳐 탄생된다. 먼저 초연판 <긍정자>는 상연 후에 참가자들의 논쟁을 불러일으켜, 다른 시각에서 사건을 진행시킨 <부정자>를 이끌어 낸다. 하지만 이 역시 또 다른 논쟁을 가져오고 이를 토대로 재판 <긍정자>를 만들게 된다. 브레히트는 “의도된 교육적 효과를 거두기 위해서는 이 두 작품이 항상 함께 공연되어야 한다”고 말했다. 한국브레히트학회 편집, 앞의 책, 157쪽.

231) 하재부, 앞의 논문, 2002, 52쪽.

비판이 그것을 변경할 때까지는 모방되어야 한다. 게스투스 혹은 억양의 변경을 위한 제안들은 글로써 해야 하며, 그것이 연습 자체를 침해해서는 안 된다.²³²⁾

위의 인용문에서 보듯이 결국 학습극은 모방과 비판이라는 과정을 통해 완성되는데 완결된 학습극의 형식 안에서도 모방과 비판의 과정이 계속되기 때문에 배우의 의식은 끊임없이 변화된다.

학습극에는 연기하는 사람이 특정한 행동 방식을 실행하고 특정한 태도를 취하며 특정한 말을 재현하는 것을 통해 사회적으로 영향을 받을 수 있다는 기대가 깔려있다. 이 때, 정선된 견본을 모방하는 것이 큰 역할을 하며, 숙고하여 다르게 연기함으로써 이런 견본에 가해지는 비판 역시 그러하다.²³³⁾

‘숙고하여 다르게 연기한다.’는 것은 곧 배우의 태도에 대한 변화를 이야기한다. 연기라는 영역에 있어 모방과 비판의 과정은 단지 연기 행위 안에만 머무는 것이 아니라 역할을 바라보는 배우의 시각 자체에 비판을 요구하기 때문에 이러한 결과를 가져올 수 있다. 즉, 자세의 변화 뿐 아니라 사고의 변화도 촉발된다는 것이다. 이렇게 배우가 다르게 연기하는 과정은 작품 전체를 바라보는 시각과도 연결된다. 그래서 배우의 자세 변화는 곧 작품 전체를 해석하는 배우의 시각 변화를 이끈다. 결국 이러한 학습극의 훈련과정은 배우의 비판적 의식을 고양시켜, 배우를 연출가나 작가의 의도를 단지 도구적으로 수행하는 사람이 아닌, 작품을 생산하는 1인 창작자로 회복시킨다.

마지막으로 학습극이 배우 훈련에 적용될 수 있는 중요한 특징으로는 하나의 극 안에서 다양한 실험과 시도가 이루어진다는 점이다. 이

232) GBA. 10, S. p. 515; 하재부, 앞의 논문, 2007, 80쪽, 재인용.

233) GBA. 21, S. p. 351; 하재부, 위의 논문, 80쪽, 재인용.

부분도 다음 절에 나올 보알의 조커시스템과 연결되는 부분인데, 배우는 하나의 극 양식 속에 갇혀서 훈련을 하는 것이 아니라 다양한 극적 실험을 통해 여러 가지 자극을 수용하고 거기에 따라 반응하는 힘을 기를 수 있게 된다. 학습극의 구조 속에는 다양한 극적 실험들이 존재한다. 예를 들어 <린드버그들의 비행>은 극 자체가 라디오 방송극으로, 청취자가 극에 참여하는 예술을 표방하며 무대에는 라디오 파트, 청취자 파트가 나누어져 진행되었다. <동의에 관한 바텐의 학습극>은 합창은 물론이며 사진투사, 광대극, 낭독 등의 형식이 다양하게 사용되었으며, 작품 전체가 ‘무엇이 올바른 자세인가’에 대한 하나의 탐구 과정으로 설계되어 있다.²³⁴⁾ <긍정자/ 긍정자, 부정자>는 학습 오페라의 형식을 갖추고 있으며 <조처>는 선동가의 자세에 대한 끊임없는 토론과 고발을 통해 동의를 얻어내는 과정을 주축으로 한다.

학습극 내에서 이러한 다양한 실험에 노출되는 배우들은 자연스럽게 하나의 양식에 제한되지 않고 여러 가지 극적 상황과 장치, 양식에 맞는 연기를 고민하게 된다. 이는 비단 서사극 형식 안에서의 배우의 역할뿐만 아니라, 현대에 이르러 다양한 형식적 실험이 이루어지는 극을 소화하는 배우를 연상시킨다. 오늘날의 배우들은 무대 위에서 시도되는 많은 실험적 요소에 무방비로 노출되는 경우가 많다. 하지만 정작 대부분의 배우 훈련은 주로 재현을 기본으로 배우의 감정의 문제만을 중요하게 다루고 있다. 학습극은 이러한 재현 위주 연기 훈련의 결함을 보충하고자 남을 만큼 다양한 실험을 포함하고 있다. 그뿐만 아니라 <린드버그들의 비행>은 당시 최고의 기술을 상징하는 라디오극을 표방하고 있는데, 이것은 곧 작품 전체의 기획에 기술과 인간의 관계에 대한 비판적 철학이 담겼음을 암시한다. 연기 훈련이라는 것이 곧 사회에 대한 배우의 비판적 사고 훈련과 분리되어 있지 않음을 보여주기 위해, 브레히트는 학습극의 내용 또한 당시 사회의 첨예한 논쟁의 지점들로 구성했다. 학습극은 낡은 기술과 새로운 기술의 투쟁, 기술진보와 사회 발전의 모

234) 한국브레히트학회 편집, 앞의 책, 148쪽.

순관계, 도움과 폭력의 연관성, 세계 혁명에 대한 동의 등에 대한 내용을 담고 있다. 이러한 사실은 연기 훈련이 사회적 혹은 정치적 문제들과는 별개로 진행되고 있는 기존의 연기 훈련들에 신선한 자극을 주는 대목이다.

이렇게 브레히트의 학습극은 배우의 비판적 의식 고취라는 확실한 목표가 있었기에 배우 훈련에 더 적절하게 적용 가능했다. 물론 현대에 와서 연기 훈련 과정에 브레히트 학습극의 기계적 적용은 가능하지도 않을뿐더러 유용하지도 않다. 하지만 앞서 분석한 세 가지 특징을 토대로 배우의 비판적 의식 훈련에 주목하여 적용된다면, 배우 훈련 전반에 걸쳐 기존의 연기 훈련과는 완전히 다른 과정과 결과를 가져올 수 있을 것이다.

2.3. 아우구스또 보알의 조커시스템

브레히트의 영향을 받아 배우-역할의 이중 의식을 관객과 배우의 위치 전도에까지 적용한 아우구스또 보알²³⁵⁾은 『억압받는 자들의 연

235) 보알은 1931년 브라질의 리오 데 자네이로에서 출생했다. 그는 평생을 전 체주의 정권, 잦은 정권교체, 불안한 민주주의 속에 있는 브라질의 불안정한 정치적 환경 아래서 보냈다. 그러한 영향으로 보알은 연극도 사회와 같이 지배 계급과 피지배 계급의 억압적 위계가 동일한 방식으로 작동하는 공간으로 파악했다. 그래서 그는 연극 내에 자리 잡고 있는 지배 계급의 위계적 질서를 모조리 드러내고 그것으로부터 자유로운 연극을 시도했고 발전시켜 나갔다. 보알에게 있어 가장 중요한 것은 연극을 일반 민중의 손에 돌려주는 것이었다. 당시에 연극은 극장 안에서 몇몇의 예술가들에 의해 만들어지는, 삶과는 철저히 분리된 영역으로 인식되었다. 보알은 먼저 극장 밖으로 연극을 가지고 나왔으며 극작가, 연출가, 배우에 의해 상연되는 연극을 관객의 손에 돌려주는 급진적인 기획을 실천했다.

그의 혁명적 기획은 1974년 『억압받는 자들의 연극』(Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, translated by Charles A. Mabride & Maria-Odilia Leal. New York : TCG, 1985.)으로 정리되었고 이를 바탕으로

극』에서 ‘연극이란 결국 무엇인가?’에 대한 답을 찾기 위해 아리스토텔레스의 시학과 브레히트의 서사극을 변증법적 구도에서 고찰한다. 그는 특히 카타르시스를 통해 연민과 공포를 생산하는 아리스토텔레스의 비극 체계가 사회적으로 위압적인 체계라고 비판한다.²³⁶⁾ 다시 말해, 보알은 카타르시스를 통한 연민과 공포는 등장인물을 통해 해소되는 것이 아니라 관객에게 고스란히 전가되어 사회적 규범과 관습, 규칙에 반(反)하는 것들을 제거해 나간다고 본다. 파국 이후에는 모든 것이 씻겨 나간 후에 뒤따르는 고요함이 따라오며 평형 상태가 복구되고 “영원한 안정, 무한한 평형, 불멸의 평정(equilibrium)”의 상태가 찾아오기 때문에²³⁷⁾ 결국 아리스토텔레스의 비극 체계는 사회적 안정과 질서를 유지하는 방향으로 이어져 지극히 사회 순응적 영역에 머무르게 된다는 것이다.

근대에 이르기까지 서구 사회는 봉건적 귀족과 부르주아지들이

계속해서 본격적인 활동을 이어나갔다. 이후에도 계속해서 그는 자신의 연극론을 변화, 심화시키며 2001년에는 『억압받는 자들의 미학』(Augusto Boal, *The Aesthetics of the Oppressed*, translated by Adrian Jackson. New York: Routledge, 2006)으로 그의 다양한 연극적 실천을 집대성한다.

236) 비극에서 주는 갈등은, 고귀한 인물이지만 결함이 있는 주인공(protagonist)과 사회적인 에토스(ethos) 사이에서 발생한다. 관객은 이러한 주인공을 향해 감정이입(empathy)을 수립하여 대리모 과오를 깨닫는 데 다르다. 아리스토텔레스 비극의 위압적 체계에서 감정이입이란 등장인물과 관객 사이에 수립된 감정적 관계인데 여기서 관객은 객체로 전락한다. 이러한 체계에서는 등장인물에게 일어나는 어떤 감정적, 정서적 경험이란 관객에게도 동일하게 일어나게 된다. 비극적 영웅의 운명은 파국을 향해 치닫게 되고 관객은 이러한 주인공의 운명에 연민을 느끼면서도 한편으로는 그러한 부당한 일이 우리를 닮은 어떤 인물에 생긴다는 데서 공포를 느끼게 된다. 이러한 감정의 연대는 연민과 공포로 대표되는데, 연민은 결국 부당하게 비극적 운명을 겪고 있는 등장인물과 연결된다. 또한 공포는 그러한 비극적 결함을 가진 등장인물의 결함을 우리도 가지고 있다는 것에서 시작되어 스스로 자신 안에 내재되어 있는 어떤 반사회적 결함-운명을 거스르는 행동-을 찾아내어 제거하는데 까지 이른다. 보알에 따르면 잠재적 자기 검열의 기제를 작동하는 카타르시스의 기능은 결국 기존 사회체제를 유지하는 데 사용된다는 것이다. 아우구스토 보알, 『민중연극론』, 민혜숙 역, 창작과 비평사, 1985, 48쪽.

237) 위의 책, 86쪽.

중심이 된 사회가 이어졌고 이러한 사회에서 민중의 삶은 예술적 형상화의 표본으로 작동하지 못했다. 사회적으로 억압하는 사람들의 손에 만들어진 연극은 관객을 그들이 만들어 놓은 극중 등장인물과 동일화시키며 관객들 안에 내제되어 있는 불만, 불안, 저항의 요소들을 카타르시스라는 이름으로 제거해 버린다. 보알이 비판하는 이러한 아리스토텔레스적 예술 체제 안에서 하나의 연극 작품은 사회적 일상과는 무관한 환영의 세계가 되어 버리는 것이다. 연극은 사회 구성원의 감정적 배설을 공식적으로 묵인하는 하나의 장이 되었고, 연극의 이러한 기능은 사회 통제의 수단으로 사용될 수 있게 된다.

보알이 주장하는 억압받는 사람들의 연극은 앞선 두 사람(아리스토텔레스의 연극체제와 브레히트의 연극체제)이 주장한 연극의 변증법적 발전의 형태라 볼 수 있다. 연극의 필수불가결한 요소인 배우의 역할을 관객에게 위임하는 것, 즉 관객에게 생각하는 힘뿐만 아니라 행동하는 힘까지도 돌려주는 것이 그의 연극의 핵심이다. 이것이 바로 피압박자의 시학, 억압받는 사람들의 연극의 요체다. 그리고 보알에게 있어 연극의 주체는 곧 삶의 주체가 된다.

민중, 관객 즉 연극이라는 현상에서 수동적인 존재들을 주체로, 배우로, 연극행동을 변화시키는 사람들로 바꾸는 것이다. 관객은 아무런 권한도 등장인물에게 위임 하지 않는다. 자기 대신 행동할 권한도, 자기 대신 생각할 권한도 맡기지 않는다. 반대로 그는 스스로 주역을 맡고, 연극 행위를 변화시키고, 해결방안을 모색하며 변화를 위한 계획을 논의한다. 다시 말해서 그는 실제 행동을 위해 자신을 훈련시키는 것이다. 이 경우, 연극이 그 자체로서는 혁명적이 아니겠지만 그것은 분명히 혁명을 위한 예행연습이다. 중요한 것은 그것이 행동이라는 것이다.²³⁸⁾

238) 위의 책, 148쪽.

이러한 보알의 연극적 이상은 포럼 연극(forum theatre)으로 완성 되는데 이는 관객을 배우로 변화시키기 위한 기획 안에서 진행되었다. 포럼 연극에서는 배우 자신이 어떤 역할이 되거나 혹은 자기 자신을 드러내는 것이 아니라, 관객을 무대 위의 주인공으로 만들어야 했다. 이러한 배우의 기술을 보알은 ‘산파술’로 비유한다. 그리고 산파의 역할을 하는 배우를 위해 등장하게 된 것이 조커 시스템이다. 이러한 역할을 수행하는 배우는 그동안 전통적인 연극에서 수행했던 배우의 역할 이외의 것을 감당하기 때문에 조커라는 이름으로 불렸다. 다시 말하자면, 관객은 전통적 개념의 배우가 되고 포럼 연극의 전문 배우들은 조커가 되는 것이다. 이렇게 관객이 무대 위의 주체가 되는 그의 연극은 민중들이 삶의 변화를 주도하는 주체로서 살 수 있게 만드는 ‘의식화 운동 (conscientization)’²³⁹⁾의 하나로서 기획된 것이다.

포럼 연극은 다음과 같이 세 단계를 거쳐 진행된다.

239) Paulo Freire, 『페다고지』, 남경태 역, 그린비출판사, 2016, 224-225쪽.

의식화(conscientization)란 보알에게 가장 직접적 영향을 미친 브라질의 교육자 파울로 프레이리(Paulo Freire)의 핵심사상이다.

[표 1] 포럼 연극을 이루어 가는 단계²⁴⁰⁾

제1단계	동시적인 극작술 (simultaneous dramaturgy)	관객이 작품을(드라마) 쓰는 동안 배우들은 동시에 그것을 연기에 옮기는 것이다. 작품의 결론은 더 이상 필연적이거나 운명적이지 않다. 전통적으로 관객과 배우를 구분하는 경계를 없애기 위해 사용된다.
제2단계	이미지 연극 (image theatre)	관객은 배우가 되기 위해 그들의 몸을 적극적으로 사용하기 시작한다. 몸의 언어는 억눌린 감정을 전달하는 매개가 된다. 자신이 길들여져 있는 몸으로부터 벗어나 새로운 언어를 찾으며 억압의 이미지와 저항의 이미지를 창출한다.
제3단계	포럼 연극 (forum theatre)	마지막 등급에 해당하며, 참가자는 연극 행위에 결정적으로 개입해서 그것을 변화시켜야 한다. 배우들은 자기 자리를 내어주고 관객들이 무대를 대신하지만 배우는 새롭게 창출된 상황에 대처해서 그 상황이 제기할지도 모르는 모든 가능성들에 대해 즉각적인 반응을 보여야 한다.

위의 표에서 알 수 있듯이, 보알은 문자적 언어보다는 신체적 언어로 관객과 소통하기를 원했다. 즉, 관객의 몸과 소통하는 것이다. 동시적 극작술을 통한 이미지 연극은 관객을 이미 익숙해진 몸의 언어로부터 벗어나서 새로운 언어를 만들 수 있도록 하며, 더 나아가 몸의 언어로 억눌린 감정을 전달할 수 있게 만든다. 그리하여 관객이 연극 안에서 완

240) 아우구스토 보알, 앞의 책, 144-200쪽, 참조.

전히 주체적으로 배우의 역할을 담당할 수 있을 때 비로소 언어로서의 연극이 시작되는 것이다. 포럼연극은 실제로 위의 단계대로 진행되었고 각각의 연극은 그 자체가 혁명적이지는 않았지만 보알이 말한 대로 혁명을 위한 충분한 예행연습으로 작동하였다. 보알에게 있어 배우는 행동하는 자이다. 보알에게 행동하는 자는 연극이라는 안전한 테두리 안에서 행동하는 자와 삶의 현장에서 행동하는 자로 나뉘볼 수 있는데, 전자는 배우이고 후자는 관객이다. 그리고 이 둘은 관객-배우(spect-actor)로 하나가 된다. 삶과 무대라는 이분법적 구도를 연극이라는 테두리 안에서 교묘히 섞어버리는 보알에게 있어 연극은 자신의 삶을 연습해 볼 수 있는 장치이다. 따라서 관객-배우는 스스로의 삶이 반영된 무대를 스스로 비평하기도 하지만 또한 적극적으로 생산해내는 자이다. 배우가 되는 것은 스스로에게 행동한다는 것이고 더불어 스스로 자기 자신에게 몰입한다는 것을 뜻한다. 그렇기 때문에 보알은 누구나 배우가 될 수 있다고 주장한다. 또한 보알에게 있어 인간은 연극을 만드는 존재일 뿐만 아니라 연극, 그 자체이기도 하다. 다시 말해, 보알에게 연극은 어떤 구조물이나 결과물이 아니라 ‘인간 행동에 대한 관찰 능력’이라고 할 수 있다. 241)

이제 배우가 된 관객은 자신이 당하고 있는 억압을, 그것이 외적인 억압이든 내적 억압이든, 무대 위에서 직면하게 되는 순간을 맞이한다. 관객-배우는 자신의 경험이 실현되거나 좌절된 장면을 통해 다시 한번 스스로의 욕망을 구체화하게 되고 동시에 등장인물의 욕망을 통해 자신의 모습을 관찰한다. 이러한 과정을 통해 관객-배우는 두 개의 자아와 대면하게 되는데, ‘장면을 살고 있는 나’와 ‘그것을 설명하는 나’로 나누어질 수 있다. 무대 위에 있는 관객-배우 속에서 주체적으로 발생하는 이러한 인식의 이중적 분리는 곧 자기 관찰을 가능하게 만든다. 242)

241) 아우구스또 보알, 이효원 옮김, 『아우구스또 보알의 연극메소드』, 현대미학사, 1998, 35쪽.

242) “무대라는 거둢 살기의 메커니즘은 시공간의 분리로 하나가 될 수 없는 나와 다른 나의 동시성을 보장해 준다.” 아우구스또 보알, 앞의 책, 1985, 49쪽.

물론, 보알의 연극 안에는 관객-배우의 탄생을 돕는 조커의 역할을 하는 배우들이 존재하고 이들은 보알이 제시하는 훈련을 통해 전문적인 기술을 획득한 사람들이다.²⁴³⁾ 하지만 보알은 기존의 전통적인 연극에서의 (물론 브레히트를 포함하여) 배우와 차이점을 두기 위해 ‘조커’와 ‘관객-배우’라는 용어를 사용했다. 포럼연극에서 관객은 배우로 전이되고, 기존의 배우는 관객으로, 혹은 ‘관객-배우’와 함께 무대 위에서 연기하는 배우로, 혹은 관객-배우의 탄생을 돕는 역할로 극 속에 재배치된다. 이때, 관객-배우로의 탄생을 돕는 역할을 담당하는 배우를 보알은 조커라고 지칭했다.²⁴⁴⁾

조커는 말 그대로 카드 게임에서 차용된 용어다. 조커는 게임에 속하지만, 게임의 규칙에서 벗어날 때도 있다. 게임 속에서 어떤 역할을 담당하지만, 그 역할이 고정된 것은 아니다. 보알의 조커도 카드게임에서와 비슷한 역할을 수행한다. 조커는 등장인물이 될 수도 있고, 관객들이 배우로서 어떤 역할을 수행할 수 있도록 도울 수도 있다. 이것은 배우-관찰자의 이중적 시선을 하나의 역할에 중첩시킨 장치이다. 또한 조커의 궁극적인 목적은 관객이 배우로 전환되는 것을 돕는 것이기 때문에, 연극이 진행되는 중에 관객을 이끌어가기려면 극이 진행되고 있는 과정에 대한 비평적 시각도 유지해야 한다. 마치 브레히트의 서사극에서 극이 시작되기 전에 관객을 위해 ‘연극하기’의 법칙을 설명하는 해설자처럼, 조커는 연극 전체의 진행 방향을 안내하며 관객과 배우의 거리를 좁힌다. 브레히트가 극 안에서 관찰자적 시선을 유지하는 장치를 만들었다면 보알은 조커를 통해 극 안에서와 극 밖에서 모두 작동할 수 있는 배우의 역할을 만들었다. 조커를 통해 보알은 자신의 정치적이고 미적인 목적을

243) 물론 보알은 결코 스타니슬랍스키의 연기술을 부정하지는 않았다. 배우들로 하여금 자기 자신으로부터 시작하게 해서 등장인물로 태어나게 돕는 ‘연출적 산파술’도 보알의 연극에 필요했다. 또한 사실주의 연기 훈련을 통해 배우들이 창의력과 집중력을 기르기도 했다. 아우구스또 보알, 이효원 옮김, 『배우와 일반인을 위한 연기 훈련』, 도서출판사 울력, 2003.

244) 아우구스또 보알, 앞의 책, 1985, 52쪽.

달성하고자 시도했으며 결국 조커는 전체적인 보알 연극에서 가장 중요한 역할을 담당하게 된다. 요약하자면, 조커는 “전통적인 배우를 넘어서, 관객의 시선을 유지한 채 극 전체를 이끌어가는 존재”라고 할 수 있다.²⁴⁵⁾

조커 시스템을 통한 극의 양식적 변화 또한 보알이 추구한 중요한 지점이었다. 그는 한 가지 이상의 양식을 하나의 작품 안에서 사용하고 있다. 그래서 조커 시스템 안에서는 모든 스타일의 연기가 허용된다. 다시 말해, 사실주의적 재현이 있을 수도, 혹은 표현주의적, 상징주의적 체시가 있을 수도 있다. 하지만 모든 장면은 관객-배우의 매일의 삶과 연결되어 있다. 조커는 주인공도 담당할 수도 있고 그 외의 역할도 수행할 수 있기 때문에 어떠한 연극 양식에서 적용 가능하다. 보알은 조커를 통해 “모든 양식, 모든 장르에 수반되는 모든 수단들을 포용할 영구적인 연극 체계”를 제안하고 있는 것이다.²⁴⁶⁾ 조커가 이끄는 작품 전체의 구성은 각각의 에피소드로 이어지는데 전체의 통일에 손상을 입히지 않으면서도 에피소드에 따라 적합한 방식으로 이루어졌다. 즉, 각각의 장면은 완전히 독립적이다. 브레히트는 작품 전체를 통해 서사극이라는 양식적 통일성을 확보했지만 보알은 그마저도 부인하며 형식적 실험을 이어갔다. 보알은 조커시스템을 통해 브레히트적 서사를 넘어서 완전히 새로운 시스템을 창조하려 했던 것이다. 보알은 다음과 같이 조커체계의 구조를 설명한다.

245) 위의 책, 213쪽.

246) 위의 책, 228쪽.

[표 2] 조커체계의 구조²⁴⁷⁾

The Protagonist 주인공/주역	배우와 인물을 동일시하는 경우, 연기는 자연주의적이다. (스타니슬랍스키, 아르토 등이 적용된다.) 하나의 사진처럼 보여질 수도 있다. 조커에 의해서 방해받을 때도 결코 현실을 재현하는 것을 포기하지 않는다.
The Joker 조커	조커로서의 배우는 주인공을 포함해서 어떤 역할도 할 수 있다. 그는 행동을 방해할 수도 있고, 더 잘 입증하기 위해 어떤 행동을 반복할 수도 있다. 슬라이드와 필름, 다이어그램, 통계를 이용할 수도 있다. 등장인물의 내면을 보여줄 필요가 있을 때마다 조커는 극의 전개를 잠깐 중지시켜서 그 등장인물이 설명하게 할 수 있다.
The Chorus 코러스	배우들은 두 개의 코러스로 나눌 수 있다. 각각의 코러스들은 합창대 수석 가수를 가질 수 있다. 배우는 하나의 코러스로부터 다른 코러스로 바꿀 수 있는데, 많은 인물들이 하나의 장면을 상연하기 위해서이다. 수석가수는 그럴 수 없다. 각각의 배우는 모든 역할을 연기할 수 있다.
The Corypheus 합창대 수석가수	합창대 수석가수. 조커로 대체될 수 있는데, 예를 들어, 조커가 주인공을 연기할 때이다.
The Orchestra 오케스트라	기타, 바스, 드럼 등을 담당하는데 그들은 텍스트의 부분을 노래하고 조커가 입증하는 것을 돕고 또한 코러스로 노래도 한다.

247) Augusto Boal, “The Joker System : An Experiment by the Arena

조커의 첫 번째 기능은 주역으로서의 기능이다. 여기서 조커는 아주 구체적이고 선명한 현실을 묘사해 주는 역할을 수행한다. 보알은 연극 공연이 고도의 추상화 경향을 떨 때마다 혹시라도 완전히 제거될 수 있는 감정이입을 다시 얻어내려고 시도한다. 이런 점에서 보알도 브레히트처럼 재현을 통한 감정이입의 장치를 완전히 폐기한 것은 아니다.

추상화 작용이 고도로 이루어지는 작품의 경우 관객은 등장인물과 직접적으로 감정적인 접촉을 갖지 못한다. 관객의 체험은 순전히 이성적인 지식으로 축소될 경향이 있는 것이다. 감정이입은 미학적 가치가 아니다. 그것은 다만 좋게도 나쁘게도 쓰일 수 있는 연극적 의식의 수법들 중의 하나일 뿐이다. 에토스와 디아노이아(추론)를 분리시킬 수만 있다면 주역은 윤리적인 태도를, 조커는 추론적인 태도를 취한다고 말할 수 있을 것이다.²⁴⁸⁾

조커의 두 번째 기능은 조커 자신이다. 조커는 마술적인 현실을 만들어 낸다. 조커의 관점은 작가나 각색자의 관점에 더 가깝다. 무대 위에서 그는 사회자이기도 하고 해설자, 배우, 배우의 시중을 드는 사람이기도 하다. 이처럼 조커의 기능은 극적 현실의 안과 밖에서 모두 작동한다. 위의 표에 나와 있는 나머지 요소들(코러스, 합창대, 오케스트라)은 보알이 포럼연극에서 꼭 필요하다고 생각하는 역할들이다. 주목해서 볼 것은 각각의 기능들은 유동적이라는 점이다. 주역은 있지만 조커가 주역을 대체할 수 있다. 조커가 있지만 수석 코러스가 조커를 대체할 수 있다. 코러스들은 서로 다른 등장인물을 바꾸어 재현할 수 있으며 주역 또한 그러하다. 물론 다양한 장르의 연기가 또한 하나의 극 구조 안에서

Theatre of San Paulo”, *The Dramm Review : TDR*, Vol. 14, No. 2, 1970, pp. 91-96 요약 발췌.
248) 아우구스토 보알, 앞의 책, 1985, 234쪽.

가능하다. 특히 조커는 배우와 관객, 두 세계 사이를 중재한다. 퍼포먼스 공간과 그 너머의 세계, 그리고 공연의 세계와 그 밖의 세계로 나누어 볼 수 있다. 따라서 조커는 환상과 삶이 만나 두 세계가 중첩되는 메탁시스(metaxis)²⁴⁹⁾를 일으킨다. 그리고 이러한 기능들은 하나의 극 안에 환상과 현실이 동시에 존재하는 새로운 형식을 창조한다.

요약하자면, 보알의 연극 안에서는 배우(기존의 전통적 연극에서의 배우), 조커, 관객-배우가 등장한다. 하지만 이 셋의 역할이 항상 분리된 것은 아니다.²⁵⁰⁾ 보알은 조커 시스템을 통한 관객-배우의 탄생을 위해 세 역할에 다른 이름을 명명했지만 엄밀히 말해 이 셋은 구분되면서 동시에 ‘배우’라는 이름으로 그 구분을 자유롭게 넘나들기도 한다.

연극의 기본이 되는 두 개의 시각을 전도시키는 이러한 기획을 통해 보알은 관찰과 행동의 경계를 무너뜨리고자 했다. 이것은 두 가지 층위에서 일어나는데, 먼저는 배우 내부의 시선에서 발생한다. 배우-역할의 구도에 있어 이중 의식은 보알의 연극 체제에서 배우, 조커, 관객-배우 모두에게 발생한다. 어느 하나에만 몰입할 수 없고 끊임없이 역할과 배우의 경계를 넘나들어야 하는 것이 보알의 (조커와 관객-배우를 포함한)배우들이다. 또 다른 층위는 관객과 배우의 위치 전도에서 발생한다. 이것은 이미 브레히트의 학습극에서 그 전조를 살펴볼 수 있었는데, 지켜보는 시선과 행동하는 시선의 상호 교차이다. 관객과 배우의 이러한

249) 메탁시스(metaxis)는 실제의 세계와 미적으로 변형된 가공의 세계, 다시 말해 관객의 현실과 관객이 창조한 현실이 만나 새로운 세계가 가능하다는 가설이다. 두 개의 자율적인 세계는 혁명을 연습하는 관객들에게 억압의 이미지를 끌어내어 그 억압을 타개할 이미지를 새롭게 창조하고 그 이미지를 현실에 가져갈 수 있도록 만든다. 두 개의 자율적인 세계가 분리될 수 없게 섞여 버리면서 동시에 또한 완전하게 실현되는 것이다. 무대는 관객을 변형시키고 관객은 모든 것을 바꿀 수 있다. 위의 책, 235쪽, 참조.

250) 조커는 조력자로 참여하며 배우의 역할도 담당할 수 있고 동시에 관객의 시선도 유지해야 한다. 배우는 재현의 주체가 되면서 관객-배우의 탄생을 위해 산파가 되기도 하며, 동시에 관객의 위치에서 극을 관람할 때도 있다. 관객-배우 역시 관객으로 시작했지만 동시적 극작술 같은 장치를 통해 작품 전체의 방향과 내용을 결정하기도 한다.

위치 전도는 연극이 본질적으로 가지고 있는 ‘보는 시각’과 ‘보여 주는 시각’의 이중적 특징을 명확히 보여주는 기획이다.

결론적으로 보알의 관객-배우는 단순히 관객과 배우의 위치 전환을 넘어서 보알이 지향하고자 했던 이상적인 연극의 구도이며 삶의 실천이라 할 수 있다. 보알 기획의 핵심은 ‘자기관찰과 비판’에서 나오는 행동이다. 이것은 역시 배우(관객-배우)의 연기 행위의 가장 중요한 요소이기도 하다. 보알이 추구했던 연극은 “자신으로부터 분리된 어떤 것을 관찰할 수 있는 능력”²⁵¹⁾에서 시작되었고 이것은 배우-역할사이의 관계를 가장 급진적으로 전면에 부각시킨 하나의 혁명적 도전이라고 평가할 수 있을 것이다.

3. 배우-관찰자로서의 이중 의식

브레히트의 극작술 전반에 대한 기획은 서사극이라는 특별한 극적 양식으로 완성되는 데 그치지 않고 스타니슬랍스키 시스템이 그렇듯, 현대에 이르러 연극의 다양한 양식에 두루 적용되고 있다.²⁵²⁾ 보알의 기획도 억압받는 사람들의 연극이라는 구조 안에서만 의미 있는 것은 아니

251) 보알은 고대 중국에서 전해 내려오는 ‘슈아슈아 이야기(연극을 처음 발견하게 된 여자에 관한 이야기)’를 가져와 연극의 본질에 관하여 언급한다. 슈아슈아가 릭릭레라는 아기를 자기 몸에서 낳아서 지켜보는 이야기이다. 슈아슈아는 하나인 몸이 두 개로 분리되면서, 처음에는 두 몸이 모두 자기에게 속한 것이라고 생각하지만 결국은 하나가 아닌 둘이라는 것을 깨닫는다. 이러한 깨달음의 순간에 있는 슈아슈아가 바로 배우이면서 동시에 관객, 즉 관객-배우라고 이야기한다. 보알은 이 이야기를 통해, 스스로를 들여다보는 기술, 이것이 바로 연극의 핵심임을 강조한다. 아우구스또 보알, 『배우와 일반인을 위한 연기 훈련』, 125쪽.

252) 예를 들어, 관객을 극 속에 동화시키지 않기 위해 사용하는 브레히트의 여러 장치들, 즉 해설자의 존재, 중간 음악의 사용, 무대 장치 전환의 공개, 극의 에피소드적 구성 등은 오늘날에 이르러 극의 다양한 형식에서는 물론 실험극과 퍼포먼스, 뮤지컬 등에서도 발견된다.

다. 특히 관객이 무대 위의 배우가 되고 배우가 조커와 같은 다양한 역할을 수행하는 경우를 관객참여 연극의 형식에서 흔하게 발견할 수 있다. 그렇다면 배우-역할의 관계에 있어 이러한 브레히트와 보알의 이론이 배우의 연기와 연기 훈련에 어떤 방향을 제시할 수 있을까?

4장을 통해 살펴본 브레히트와 보알의 배우에 대한 급진적 시각은 오늘날에 있어 배우의 주체적인 사고 작용을 전면에 부각시키며 전통적인 재현 위주의 연기 훈련에 새로운 모델을 제공해준다. 먼저 브레히트의 서사극 연기 훈련에 있어서는 앞서 브레히트가 제시한 여러 훈련법도 적용 가능하지만, 그의 학습극 실천을 서사극 연기 훈련의 좋은 본보기로 사용할 수 있다. 학습극 훈련을 통해 배우는 텍스트에서 제시하는 전형적 인물의 사회적 태도를 모방함으로써 서사극 연기를 구현할 수 있으면서도 정해진 결말에 대한 배우 자신의 태도를 드러냄으로써 인해 비판적 사고의 훈련도 겸할 수 있다. 보알의 조커를 훈련하는 방법으로는 보알이 제시한 많은 즉흥 연기 훈련과 놀이를 통한 훈련이 있다. 보알의 책 『배우와 일반인을 위한 연기 훈련』에서는 구체적으로 조커를 훈련하는 방법을 제시하고 있지는 않지만 그가 선호하는 배우 훈련의 예들이 소개된다. 주로 즉흥적으로 반응할 수 있게 만들어진 게임, 기존의 선입견에 자극을 주는 역할 바꾸기 놀이, 일반적으로 연기 훈련에 많이 사용되는 거울 게임이나 가면 연기 훈련 등이 포함되어 있다.²⁵³⁾ 특히 보알은 놀이와 훈련의 다섯 가지 범주를 제시한다. 이는 모두 감각 훈련에 집중된다. 보알은 우리가 우리에게 “만져지고, 들리고, 보이는 것들 중에 아주 적은 분량만을 느끼고, 듣고 본다.”고 말하면서 감각으로 언어를 넘어서는 모든 메시지를 주고받을 수 있기 위해 감각을 일깨우는 훈련이 가장 중요하다고 강조한다.²⁵⁴⁾ 그는 ‘만져지는 것과 느끼는 것 사이의 간극을 없애기’, ‘들리는 것을 듣기’, ‘동시에 여러 감각을 발달시키기’, ‘보이는

253) 아우구스또 보알, 이효원 옮김, 『배우와 일반인을 위한 연기 훈련』, 도서출판 울력, 2003.

254) 위의 책, 116쪽.

것을 보기’, ‘감각이 가지고 있는 기억을 일깨우기’ 등의 다섯 가지 범주로 배우, 즉 참여자 전체를 훈련한다. 또한 앞서 간단히 살펴본 포럼연극의 단계적 발전에 있어서 이미지 연극을 실행해 나가는 과정도 배우 훈련의 좋은 모델로 적용할 수 있다.

[표 3] 이미지 훈련의 예²⁵⁵⁾

1 단계	개인적인 이미지들	3-4명이 한 그룹이 되어 한 사람씩 돌아가며 실제적 억압을 내용으로 하는 이미지를 만든다.
2 단계	이미지 퍼레이드	한 모둠씩 무대에 올라가 만든 이미지를 발표하고 나머지 모둠은 이미지들을 관찰한다.
3 단계	이미지들의 이미지	이끄는 사람은 제시된 이미지들로 하나의 이미지를 만들게 한다. 가장 많은 공감대를 형성하는 이미지를 만든다.
4 단계	역동화	이미지들과 배우와의 관계를 동일시한다. 동일시하지 않은 이미지는 변경 가능하다.
5 단계	첫 번째 역동화: 내면의 독백	배우들은 약 3분 동안 그 순간의 인물이 생각하고 있는 바를 소리 내어 말한다.
6 단계	두 번째 역동화: 대화	움직임을 배제하고 대화를 나눈다.
7 단계	세 번째 역동화: 움직이는 욕망	다시 아주 느린 동작으로 인물의 욕망을 보여준다.

255) 아우구스토 보알, 앞의 책, 1988, 117-121쪽.

위의 예와 같이 훈련에 임하는 배우들은 자신의 신체를 통한 내면의 발화를 꾀한다. 습관화된 몸의 움직임에 관찰하고 자신의 신체적 표현을 통해 제거하고 싶은 억압이나 표현하고 싶은 욕망을 신체를 통해 발산할 수 있는 훈련이다. 관찰을 통해 내면과 연결되는 이러한 이미지 훈련은 재현 위주의 연기 훈련과는 또 다른 방식으로 배우의 내면과 신체를 연결할 수 있다.

브레히트와 보알이 주장한 배우-역할 관계에 있어 거리두기의 시각은 연기 행위의 핵심을 밝히는 데 있어 중요한 요소이다. 그동안 배우의 관찰자적 시각은 무대 위에서 제거되어야 할 자의식으로 오해받기도 했다. 하지만 배우와 역할의 거리두기를 통해 배우의 이중 의식을 전면에 배치한 전략은 배우에게 있어야 할 배우 자신의 시각을 확보하면서도 무대 위 가상의 역할로서의 시각도 제거하지 않았다. 배우-관찰자로서의 연기는 두 개의 시각이 모순되지만 공존하면서, 유동적이고 불안정한 위치가 지속적으로 이어지는 상태라고 볼 수 있다. 브레히트의 배우는 의식적으로 자신의 사회적 시각까지도 인물에 개입시켰고 보알의 배우는 (비록 ‘관객-배우’나 ‘조커’라는 특별한 명칭으로 명명되었지만) 관객과 배우, 배우 자신과 역할의 경계를 자유롭게 넘나들었다.

하지만 이러한 배우의 관찰자적 시선을 전면에 내세운 연기론은 그동안 연기 훈련의 영역에서는 비중 있게 다뤄지지 않았다. 서사극 연기는 브레히트의 서사극 속에서만, 보알의 조커는 포럼연극의 형식 속에서만 실현 가능한 것으로 여겨졌기 때문이다. 또한 브레히트와 보알의 연극에 반영된 유물론적 시각은 이들의 연극이 정치적 연극이라는 선입견을 가져왔다. 브레히트는 서사극 전반을 통해 마르크스주의자로서의 정치적 성향을 여과 없이 드러내며 사회에 대한 배우의 비판적 시각을 요구했고 보알 역시 연극의 사회적 역할을 강조하며 ‘연기하는 것’은 무대 위에서 어떤 행위를 실현한다는 의미도 있지만 실제 삶에서 사회적, 정치적으로 구체적 행동을 취하는 것이라고 주장했다. 이러한 이유로 이들의 연기론은 훈련의 영역에서 적극적으로 다뤄지지 않았다. 하지만 앞

서 살펴보았듯이 브레히트는 훈련에 있어서 서사극을 뛰어넘어 연기 행위 전반에 배우-관찰자적 시각을 유지할 것을 당부했다. 또한 분명한 정치적 목적으로 실천된 브레히트의 학습극은 배우 훈련의 영역에 보편적으로 적용 가능한 유용한 지점을 가지고 있다. 보알의 조커 시스템 역시 오늘날의 다양한 배우의 역할을 집약하여 보여주는 체계로 해석할 수 있다.

그렇기 때문에, 브레히트가 강조한 서사극 연기는 사실 서사극 형식을 넘어서도 유효하다.²⁵⁶⁾ 왜냐하면 배우는 역할을 연기함에 있어 배우-역할의 이중적 시각, 즉 관찰자적 시각을 반드시 지니고 있기 때문이다. 이러한 관찰자적 시각은 굳이 서사극 안에서만 유의미한 것이 아니라 배우의 연기 행위 전반에 작동하고 있다는 것을 배우의 이중성이란 틀을 통해 확인하였다. 그렇기 때문에 서사극을 넘어서 모든 배우-역할의 관계에 있어서도 인물을 해석하는 배우의 시각이 드러나야만 하는 것이다.

보알 역시 관객-배우를 통해 배우-관찰자적 시각을 적극 활용했다. 그는 연극을 사회 변혁의 수단으로 사용했지만 그가 실천한 배우-관객 사이의 경계를 넘어서는 장치와 배우와 조력자의 역할을 넘나드는 조커시스템은 정치적 연극이 아닌 일반적 연극에서도 적용되고 있다. 보알은 배우에게 배우-역할의 관계에 있어 어떤 하나의 상태를 주장하지 않고 다양한 상황과 역할을 조커시스템이라는 이름으로 열어두었다. 보알

256) 연기 행위에 대한 브레히트의 기본적 요구 사항은 배우들이 사회적 계급에 대한 뉘앙스를 인식하고 있어야 하고 그것을 게스투스와 같은 사회적 행위를 통해 표현해야 한다는 것이었다. 그리고 배우들이 찾아서 묘사해야 하는 정치적, 경제적, 물질적 세계와, 배우들이 만나서 소통해야 하는 관객은 모두 텍스트 속이 아니라 극장 밖에 있다는 사실을 강조했다. 따라서 브레히트 연극에서 이성적, 비판적 이해의 주체는 배우가 된다. 배우의 이러한 비판적 이해는 관객을 사고의 주체로 만드는 역할을 한다. 그래서 브레히트가 이상적으로 생각했던 배우는 관습적인 시각으로 세상을 바라보지 않고, 이성적이고 비판적으로 자신이 구현하는 등장인물의 사회경제적 위치를 해석하여 제시해야 할 수 있어야 한다.

의 배우는 역할이 배우를 이끄는 재현의 연기가 필요한 경우도 있고, 배우와 역할의 완전한 분리가 일어나 해석과 비평을 담아낸 연기를 수행해야 할 경우도 있고, 배우 자신의 시각으로 돌아가 관객의 위치에 처해지는 경우를 맞닥뜨리기도 한다. 바로 이런 지점에서 보알의 조커시스템은 배우-역할의 관계를 다양하게 실험할 수 있는 형식적 구조를 제공한다고 볼 수 있다. ‘관객 : 관찰하는 시선’에서 ‘관객-배우 : 관찰하는 시선과 행하는 시선의 공존’으로의 전이는 보알이 생각하는 이상적인 연극의 핵심이었다.

브레히트와 보알의 배우들은 배우의 이중 의식을 통해 어떤 결단을 내리는 순간을 연습하고 훈련했다. 그리고 그것을 관객에게 제시하기도 하고 관객을 그러한 결단으로 초대하기도 했다. 스타니슬랍스키의 배우가 작가의 의도를 파악하기 위해 작품을 분석하고 주어진 상황에 근거한 인물을 구현하는 데 집중했다면, 브레히트와 보알의 배우들은 작품에 대한 자신의 결단을 관찰자적 시각에서 구현하면서 관객의 선택을 요구한 것이다. 브레히트는 이러한 배우의 역할을 다음과 같이 강조한다.

모든 배우가 자신을 스스로의 몸으로만 데려가는 것에서 해방시키고, 충동에 의존하여, 생각하기와 인물 분석에 마비되는 것 대신에 인물에 이렇게(서사극적으로) 접근하는 것을 발견했다.²⁵⁷⁾

연기는 배우의 몸과 충동에만 의존하는 행위도 아니고 생각과 분석으로만 이끌 수 있는 행위도 아니다. 이 두 가지 영역이 함께 배우의 이중성을 통해 실현됨으로 구체화되는 것이 바로 연기이다. 하지만 기존의 연기 훈련은 배우의 신체와 감정을 중심으로 이루어져왔다. 그렇기 때문에, 브레히트와 보알의 기획은 배우 훈련 전반에 있어 배우의 비판적 사고 능력을 훈련의 영역으로 끌어들이는 시도로 평가할 수 있다. 따라서 오히려 배우-역할의 관계에 있어 거리두기를 확실하게 실천한 브레

257) Di Trevis, *op. cit.*, p. 127.

히트와 보알의 연극에서 배우 훈련은 오늘날의 훈련에 적용될 수 있는 가능성이 크다. 오늘날의 배우들은 하나의 작품 안에서도 관찰자로서 관객에게 사건을 설명하는 순간과 혹은 등장인물을 재현하고 있는 순간, 더 나아가 관객과 직접 대화를 해야 하는 순간을 동시에 마주하기 때문이다. 이럴 때 배우는 역할을 수행하는 스스로를 바라보고 있는 관찰자적 시선을 결코 한 순간도 제거할 수 없다. 심지어 조커의 역할을 수행하며 관객과 직접 대화하는 그 순간에도 배우는 극 전체를 비평가적 시각에서 조망하고 있어야 한다. 그렇기 때문에 브레히트와 보알의 기획을 반성과 비판을 동반하는 보편적 연기 행위의 핵심적 요소로 읽어내고 앞서 살펴본 학습극 훈련을 배우의 사고 훈련의 한 과정으로 적용하는 것은, 배우의 주체적 사고 과정을 훈련의 영역으로 포섭하면서도 전통적인 재현 위주의 연기 훈련을 넘어서는 대안적 연기 훈련을 위해 반드시 필요하다.

V. 자아의 팽창과 역할의 소멸

III장과 IV장에서 다룬 두 이론은 배우와 역할 사이의 거리를 축소시키거나 혹은 거리를 두면서 그에 따른 연기론과 연기 훈련을 살펴보았다. V장에서 다룬 연기론은 역할의 영역이 배우에게 포섭되어 사라지는 관계에 기반을 둔다. 이는 배우의 현존²⁵⁸⁾을 중요하게 생각하는 연극과 연결되는 연기론으로 주로 인간의 신체에 관심을 가진다. 무대 위 배우의 현존이 강화되면서 배우 자신의 자아를 드러내는 연기는 상대적으로 역할의 영역을 축소시켜 사라지게 만든다. 그렇다면 이런 경우에도 배우와 역할 사이에서 발생하는 배우의 이중 의식이 존재할 수 있을까?

이 장의 목표는 그로토프스키로 대표되는, 배우의 현존을 중요하게 여긴 연기론을 살펴보고²⁵⁹⁾ 역할 축소의 과정에서도 배우의 이중 의

258) 서론에서 간략하게 설명했듯이 배우 자신의 드러냄을 배우의 ‘현존’이라고도 말할 수 있는데, 김방옥은 연기자의 현존에 관하여 다음과 같이 구분하여 의미를 정리하였다. (1) 관객과의 관계에 있어 관객을 향한 연기자의 존재표명 (2) 배우의 자기 집중력, 재현 예술로서의 역할의 연장을 나타내는 심리적 현시 (3) 연기자 자신으로서의 자아 (배우의 자유로운 현존감을 중요시한 리빙씨어터나 퍼포먼스 그룹에서 사용한 의미) (4) 원초적 존재의 황홀경(아르또와 그로토프스키가 강조한 연기자가 신체표현을 통해 인간의 원초적 에너지와 영성을 발산하는 것) (5) 바르바가 주장한 연기적 에너지 (6) 퍼포먼스 그 자체 (재현과 상관없이 시작된 마음과 퍼포머스 같은 것). 김방옥은 위와 같이 구분한 배우의 ‘현존’이 각각이 어떻게 다르게 무대 위에 표현되는지는 설명하지 않는다. 이것은 ‘현존’이라는 상태가 다르게 나타나는 것을 설명한 것이 아니라 배우의 연기 행위나 퍼포먼스 자체를 ‘현존’이라는 말로 사용했을 경우를 여섯 가지의 경우로 나누어 정리한 것이다. 이 여섯 가지를 다 ‘현존’이라는 용어로 말할 수 있을지는 더 논의해 봐야 하는 문제다. 김방옥, 「몸의 연기론 2」, 『한국연극학』, Vol. 19, 2002.

259) 인간의 심리를 과학적으로 체계화할 수 있다는 믿음이 20세기 초 스타니슬랍스키의 시스템 연기를 낳았다면, 그로토프스키 연기론은 인간의 감정, 직감, 본능 등이 이성보다 근원적이라는 생각을 기반으로 삼는 반이성주의 연극 흐름과 맥을 같이 한다. 그로토프스키는 이성 중심 문명으로부터 자유로운 인간을 연극을 통해 만들기 위해 연극과 배우를 연구하고 실험했다. 그로토프스키에게 연극은 진리탐구의 수단이었다. 따라서 그는 배우에게는 진리를 찾아나서는 구도자의 태도가 기본적으로 필요하다고 생각했다. 이러한 시

식은 필요하며 특히 훈련의 영역에서는 없어서는 안 될 중요한 요소임을 증명하는 데 있다. 배우의 이중 의식으로 해석한 그로토프스키의 연기론은 앞선 두 전통적 연기론과 더불어 배우 중심의 연기 훈련을 가능하게 할 것이다.

1. 배우의 현존과 드러냄의 연기

1.1. ‘가난한 연극’에서 ‘운반 수단으로서의 예술’²⁶⁰⁾로

그로토프스키의 작업은 일반 관객을 대상으로 하는 연극을 거부하면서 ‘탈연극(post-theatrical)’을 지향하기 시작한 1969년을 기점으로 전기와 후기로 나누어질 수 있다. 전기는 흔히 가난한 연극(poor theatre, 1957-1969)의 시기라 일컬어지며, 후기는 다시 유사 연극(para-theatre, 1969~1978), 원천 연극(theatre of sources, 1976-1982), 객관 연극

각은 피터 브룩(Peter Brook)으로 이어져 무대 위 배우의 신체적 현존을 연극의 핵심 요소로 반영했다.

260) Peter Brook, “Grotowski, Art as a Vehicle” in *The Grotowski Sourcebook*, Richard Schechner and Lisa Wolford ed., New York: Routledge, 1997, pp. 379-382. ‘Art as a Vehicle’이라는 표현은 그로토프스키와 많은 작업을 함께한 피터 브룩이 그로토프스키의 마지막 시기의 작업을 요약해서 표현한 용어이다. 1987년 피터 브룩이 강연한 강연문에 처음 등장한 용어인데, 문자 그대로 일종의 ‘운반 수단으로서의 예술’을 강조하기 위해 사용되었다. ‘수단으로서의 예술’, ‘매개로서의 예술’ 등으로도 번역할 수 있으나 이미 그로토프스키 관련 저서의 대부분의 번역이 운반수단으로서의 예술이라고 번역하고 있어서 본고에서는 ‘수단’으로 사용하기로 한다. 나진환은 피터 브룩의 글을 번역하면서 ‘Art as a Vehicle’을 ‘운반 수단으로서의 예술’이라고 번역하며 다음과 같이 이유를 설명한다. “그로토프스키가 그의 창작 행위를 이해시키기 위하여 언급한 배우 자신이 끌어 올리는 ‘승강기’란 개념에 비추어 ‘운반수단’이라는 표현이 적절한 것 같다.” 피터 브룩, 『그로토프스키, 운반수단으로서의 예술』, 『그로토프스키 연극론』, 나진환 편역, 현대미학사, 2007, 171쪽.

(objective drama, 1983-1986), 운반 수단으로서의 예술(art as a vehicle, 1986-1999) 시기로 세분화된다.²⁶¹⁾

전기의 작업은 1968년 유제니오 바르바(Eugenio Barba)가 편집하여 출간한 『가난한 연극을 향하여(Towards a Poor Theatre)』를 통해 널리 알려졌다. 그로토프스키에 따르면 ‘가난한 연극’이란 조명, 무대, 의상, 분장 등 연극에 반드시 필요치 않은 외적 요소들을 모두 제거하여 연극의 본질적 요소만을 드러내는 연극을 가리킨다.²⁶²⁾ 그는 특히 “배우의 개인 기술이 바로 연극 예술의 핵심”²⁶³⁾이라고 단언할 만큼 가난한 연극을 배우 중심의 예술로 파악했는데 이는 연극 연구의 전체적인 여정을 영적 탐구와 진리 추구의 수단으로 생각했기 때문에 배우는 곧 이를 실천하는 구도자였다. 하지만 1970년 이후부터는 일반 관객을 대상으로 하는 공연을 완전히 포기하고 소수의 참여자들만을 대상으로 훈련과 작업을 이어나갔다. 그로토프스키는 결과물로서의 완성된 공연을 제작하는 것, 즉 연극 공연 자체를 목표로 삼지 않았다. 전기와 후기의 연극 작업 변화에 따라 연기 훈련의 방식은 다르게 나타나는데, 그것은 그로토프스키가 생각하는 이상적인 배우의 개념이 어느 정도 달라졌기 때문이다. 전기는 ‘성스러운 배우(holy actor)’로 대표되는 자아 성찰적 배우를 중심으로 연극을 탐색했다면, 후기는 행동하는 자를 뜻하는 ‘연행자(Performer)’를 중심으로 탈연극 프로젝트를 진행했다.

1.1.1. 가난한 연극과 성스러운 배우(holy actor)

그로토프스키에게 배우를 연구한다는 것은 곧 인간 자체를 연구

261) Richard Schechner and Lisa Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge, 1997, p. 205 참조.

262) Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, edited by Eugenio Barba, New York: Routledge, 2002, p. 31.

263) *Ibid.*

한다는 것을 의미했다. 그는 무엇보다 문명화되지 않은 인간의 본성을 살려내는 것에 관심을 가지고 있었기 때문에, 배우의 연기 행위에 대한 기술적 훈련에 관심을 두는 것이 아니라 배우 내면에 감춰져있던 인간의 본성을 드러내는 연기를 연구했다. 또한 그로토프스키는 현대 문명사회에서 개인의 소외를 극복하는 문제를 배우와 배우 혹은 배우와 관객의 만남으로 풀어내고자 했다.²⁶⁴⁾ 그래서 그가 만든 연극실험실은 배우 개인의 변화에 주목하는 훈련을 시행했다. 연극은 배우에게나 관객에게 의미 있는 개인적 변화를 이끌어내는 수단이 되어야 한다는 그로토프스키의 믿음 위에 배우는 먼저 연기(연기 훈련)를 통해 그러한 변화를 경험하고, 무대에서 관객에게 자신이 경험한 에너지를 전달해야 한다. 그래서 결국 관객은 배우를 통해 개인적 변화의 간접적 체험을 가지게 된다.

그로토프스키는 이러한 변화를 위해 배우 개인의 심리신체적 장애물이 제거된 상태에서 행해지는, 개인의 ‘총체성(totality)’이 내재된 연기를 주장한다. 그로토프스키는 총체적 연기를 다음과 같은 매우 은유적인 언어로 설명한다.

264) 그로토프스키의 사상은 히브리대학 사회철학자 마르틴 부버(Martin Buber)에게 영향을 받았다.(Jerzy Grotowski, “Theatre of Source,” in Richard Schechner and Lisa Wolford, *op. cit.*, p. 254.) 부버의 사상은 교의나 의식을 벗어나 순수한 인상 속에서 종교의 의미를 되살리려 했던 ‘하시디즘(Hasidism)’으로부터 출발한다. 부버는 인간 실존의 문제를 개인의 성찰과 공동체의 성찰 상호관계 속에서 풀어내려 하였다. “나, 그 자체란 없으며 오직 근원어 ‘나-너’의 ‘나’와 근원어 ‘나-그것’의 ‘나’가 있을 뿐이다.”(마틴 부버, 『나와 너』, 표재명 옮김, 문예출판사, 1990, 6쪽.) 인간의 실존은 결국 내가 아닌 상대와의 관계 속에서 가능한 것이며 이러한 관계는 기본적으로 배타적이기 때문에 개인이 자신의 존재 전체를 바칠 때에만 가능한 것이 된다. “희생이란 형태의 제단에 바쳐지는 무한한 가능성이다. [...] ‘나’와 ‘너’의 마주섬이 가지는 배타성이 그것을 요구하는 것이다. 모험이란 저 근원어가 오직 온 존재를 기울여서만 말해질 수 있다는 것이다. 이 전체적 행위에 자신을 바치는 사람은 자기에게 아무것도 남겨 놓아서는 안된다”(위의 책, 15쪽.) 이러한 개인의 ‘희생’을 전제로 하는 타인과의 만남은 그로토프스키가 이상적으로 생각한 드러냄의 연기와 연결된다. 배우가 자기 ‘희생’을 통해 자신을 드러내는 연기를 수행할 때, 관객과의 진정한 만남이 완성된다고 생각한 것이다.

그것은 완전한 자신, 즉 누군가를 사랑할 때 온전한 자신을 주는 것과 같이, 신뢰를 바탕으로 자신 안의 깊은 친밀함을 주는 것이다.²⁶⁵⁾

이러한 연기는 어떤 방법을 다루는 기술의 문제가 아니다. 오히려 텍스트와 기술의 문제를 초월한 지점에서 위의 인용문과 같이 ‘자기희생 (self-sacrifice)’²⁶⁶⁾의 경지에 올라선 연기를 뜻한다. 그의 전반기 작업에 해당하는 제작 연극 시기를 통해 그로토프스키가 가장 주력했던 배우 훈련은 배우에게 이러한 연기가 가능하도록 하는 것이었고 그것은 곧 배우의 심리적, 육체적 장애 요소의 제거와 연결된다. 그로토프스키에 따르면 배우는 먼저 자신의 “숨겨진 내면을 드러내고 발견”해야 한다.²⁶⁷⁾ ‘드러낸다’는 것은 “자신의 은밀한 것을 털어놓는 것”으로 “삶의 가장 본질적인 것을 탐구하며 자신을 발견하는 일”이며, 이를 위해서 내면의 “감추어진 것을 노출하는 것”이 핵심이다.²⁶⁸⁾

그렇다면 숨겨져 있는 은밀한 내면의 정체는 무엇인가? 그로토프스키에 따르면 그것이 바로 충동(impulses)²⁶⁹⁾인데 “육체적, 본능적, 무

265) Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, op. cit., p. 38; Lisa Wolford, “Grotowski’s vision of the Actor: the search for contact”, Alison Hodge ed., *Actor Training*, New York: Routledge, 2012, p. 195, 재인용.

266) 그로토프스키는 총체적 연기는 곧 ‘자기희생’의 연기라고 설명하면서 자세한 설명은 생략한다. 하지만 그의 연기론의 전체적인 흐름상 이는 각주 264의 내용과 같이 부버의 사상에서 유래된 ‘희생’의 개념을 같은 의미에서 사용한 것 같다. 어떤 행위에 자신을 완전히 바치는 것, 그것을 ‘진정한 행위’라고 생각했고 그러한 행위를 통해 진리에 근접할 수 있다고 생각했다. 타인에 대한 배타성을 극복한다는 의미에서 사용된 ‘희생’이라는 단어는 제거의 기술을 수행하여 무대 위에서 자신을 온전히 드러내 타인과의 진정한 만남을 이루어가는 배우에게 그대로 적용된다. “희생이란, 형태의 제단에 바쳐지는 무한한 가능성이다. [...] ‘나’와 ‘너’의 마주섬이 가지는 배타성이 그것을 요구하는 것이다. 모험이란 저 근원어가 오직 온 존재를 기울여서만 말해질 수 있다는 것이다. 이 전체적 행위에 자기를 바치는 사람은 자기에게 아무것도 남겨놓아서는 안된다.” 마틴 부버, 앞의 책, 15쪽.

267) Jerzy Grotowski, “External Order, Internal Intimacy” in *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 107.

268) *Ibid.*

의식적으로 느끼는 것”과 관련된 “자연발생적 행위(spontaneity)”라고 표현한다.²⁷⁰⁾ 결국 배우의 심리적, 신체적 장애물을 제거한다는 것은 배우 내면의 충동을 밖으로 드러날 수 있게 하는 것, 즉 배우를 충동 표출의 장애물로부터 자유롭게 하는 것이다. 배우에게서 이러한 내면의 충동은 신체적 반응으로 드러나야 한다. 왜냐하면 그로토프스키에게 있어 “충동은 생각의 결과가 아니고 몸으로 느끼는 것”이기 때문에, 충동과 행동은 동시에 일어나야만 한다.²⁷¹⁾

하지만 충동은 일종의 내면적 장애물로 인해 외적으로 자유롭게 발산되지 못하는데, 이러한 장애를 제거하는 것이 결국 그로토프스키 배우 훈련에 가장 중요한 목표였다. 지극히 자연스러운 것으로서의 충동을 무대 위에 그대로 드러나게 하기 위해서는 즉자적 표출을 막는 장애를 제거해야만 했다. 그래서 그로토프스키는 여타의 연기 이론과 달리 “기교의 축적(accumulation of skills)” 대신 “제거의 기술(technique of elimination)”을 주장한다.²⁷²⁾ 즉 ‘부정의 방식’을 통한(via negative) 제거의 기술이 곧 연기 훈련의 핵심이 되는 것이다. 배우가 어떤 특별한 기술을 습득하는 것과 달리 배우 자신에게서 끊임없이 뭔가를 제거해 나가는 것이 부정의 연기인데, 이를 통해 배우는 ‘어떻게 할 것인가’라는 연기의 방법론적 질문에서 벗어나 자신을 숨기고 있던 기술의 마스크를 제거하고, 진실함과 진실함의 정수에 다가가야 하는 것이다.²⁷³⁾

269) 그로토프스키는 다음과 같이 충동을 정의 한다. “바로 그 순간에 의식적으로 고정되지 않는 것이며 파악하기는 어려우나 어떤 의미에서는 신체행동보다 더 본질적인 것으로 자유로운 해방과 관련된다. 그것은 아직 신체적인 것은 아니지만 전(前)-신체적(pre-physique)인 것이다. 나는 이것을 충동이라고 부른다.” 제리 그로토프스키, 『그로토프스키 연극론』, 나진환 편역, 현대미학사, 2007, 72쪽, 재인용.

270) Jerzy Grotowski, “External Order, Internal Intimacy” in *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 107.

271) Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Routledge : New York, 1995, pp. 94-95.

272) 김용수, 「그로토프스키 연극의 목적과 수단: 신성한 바보(Yododity)의 계시」, 『한국연극학』, Vol 14(1), 2000, 303쪽.

273) 그로토프스키 연기론을 관통하는 역할의 소멸(self-renunciation)이 의미하

이러한 부정의 연기에서 내면의 충동을 가로막는 장애물들은 주로 ‘지적인 사고방식’, ‘외형적인 기교’, ‘문화의 가면’으로 요약되는데, 그로토프스키에 따르면, 이러한 장애물이 제거되면 충동은 자연스럽게 드러난다.²⁷⁴⁾ 그래서 그의 연기는 “무엇을 하려는 것”이 아니라, “무엇을 하려는 것을 자제하는 것”에서 시작한다.²⁷⁵⁾ 제거의 대상이 되는 방해물은 육체적 저항과 심리적 저항으로 나뉘는데, 심리적 저항은 충동을 통해 드러나는 자아를 부끄럽게 생각하는 마음이 대부분이다. 그로토프스키는 이러한 마음은 육체적 힘이 소진되어야 제거될 수 있다고 주장한다. 즉, 고도의 신체훈련을 통해 육체의 힘이 소진될 때, 정신의 저항이 약해지는 것이다. 신체훈련을 통해 심리 과정(psychic process)에 대한 유기체의 저항을 제거하여 ‘내적 충동’과 ‘외적 반응’ 사이의 시간적 격차를 없애고, 충동이 곧바로 신체적으로 표현되도록 하는 것이 제거의 연기, 즉 부정의 연기술이다.²⁷⁶⁾

부정의 연기술이 궁극적으로 추구하는 것은 모든 문명의 가면을 벗기는 것이다. 문명의 삶은 개인에게 끊임없이 가면을 쓰도록 강요하고 일상생활 속의 행동은 인간 내면의 순수한 충동을 감추고 있기 때문이다. 그로토프스키는 일상의 행동은 개인을 감추고 무장하는 수단에 지나지 않기 때문에, 배우는 일상의 행동을 완전히 벗어버린 자아를 보여줘야 한다고 생각했다.

결국 배우는 관객에게 문화적 충족감을 주는 것을 공연 목표로 삼으면 안 된다. 또한 고도로 숙련된 기술을 소유하려고 해서도 안 된다. 중요한 것은 배우의 자기 표현과 자기분석의 수평적 이행과정에 관객

는 것은 배우가 자기 자신에 대한 깊은 성찰의 과정을 거쳐 ‘자기 투시(self-penetration)’를 통해 스스로를 드러내는 것을 의미한다. James Slowiak, & Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, London and New York: Routledge, 2007, p. 20.

274) Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, op. cit., pp. 17-18.

275) *Ibid.*

276) *Ibid.*

을 참여시켜 한 인간존재가 모범적으로 수행한 자기 드러냄 (self-revelation)의 선물을 관객에게 선사하는 것이다.²⁷⁷⁾

따라서 그로토프스키의 연극에서 배우는 결국 텍스트 속의 등장 인물을 구현하는 것이 아니라 “자신의 삶에서 가장 깊고 비밀스러운 경험으로 이끄는 증언의 형식을 구성”해야 한다.²⁷⁸⁾ 부정의 기술을 통한 자기 드러냄의 행위는 사회문화적 가면을 제거하고 타인과의 진정한 만남을 추구한다. 그로토프스키의 드러냄의 연기는 결국 타인과의 진정한 만남을 통해 완성되는데, 그가 주장한 만남은 배우-배우 자신, 배우-다른 배우, 배우-연출가, 배우-텍스트 간의 만남으로 요약된다.(배우와 관객의 만남은 그의 후기 작업에서 더 두드러지게 강조된다.)²⁷⁹⁾ 먼저, “자신의 생각과 대면하는 것은 물론이고 본능과 무의식으로부터 가장 확실한 상태에까지 연관된 자신의 전 존재와 만나는 것”²⁸⁰⁾이 중요하다. 또한 그로토프스키의 경우 “연출가로서 배우를 대면하고 있는 나”의 만남과 “배우 자신의 드러냄이 (연출가인) 나 자신에게 주는” 만남 역시 중요하다고 말한다. 텍스트와 배우의 만남은 ‘햄릿’을 연기하는 경우를 예로 들면서 그로토프스키는 다음과 같이 설명한다.

햄릿을 보자. [...] 교수들은 각자 자기 자신을 위해 객관적인 햄릿을 발견했다고 우리에게 말할 것이다. [...] 그러나 객관적인 햄릿은 없다. [...] 나와 텍스트와의 만남은 배우와의 만남과 닮아있고, 또한

277) 모니크 보리, 「그로토프스키와 탐구훈련」, 『그로토프스키 연극론』, 나진환 편역, 현대미학사: 서울, 2007. 49쪽.

278) 배우가 증언의 형식을 구성해야 한다는 것은 배우의 행위 자체가 무엇을 재현하는 것이 아니라 그 자체로 한 사건의 증언이 된다는 것이다. 상연을 염두에 두지 않은 그로토프스키의 후기 작업에 특히 이러한 형식이 잘 드러난다. Lisa Wolford, *op. cit.*, p. 197.

279) Jerzy Grotowski, “Theatre is an Encounter” in *Towards a Poor Theatre*, *op. cit.*, pp. 55-59.

280) *Ibid.*, p. 57.

배우가 나와 맺은 만남과 닮아있다. 연출가와 배우 모두에게 있어서 작가의 글은 우리 자신을 개방하고, 우리 자신을 초월하고, 우리 내부에 숨겨져 있는 것을 찾아내고, 다른 사람들과 마주치는 행위를 할 수 있게 해주는 일종의 외과용 메스이다.²⁸¹⁾

무대 위에서 진정한 만남을 이뤄내기 위한 제거의 방법은 앞에서 언급했듯이 고도의 신체 훈련이 사용되었으며 또 다른 측면에서는 위의 인용문에서 보듯이 텍스트가 동원되기도 했다. 제작연극 시기에 12편의 작품이 무대에 상연되었는데, 이때, 텍스트는 인물을 구현하기 위해 고정된 실체로 파악되지 않고 배우의 드러냄을 통한 인간과 인간 사이의 진정한 만남을 촉발하는 매개체로 사용되었다.²⁸²⁾

그로토프스키에 따르면, 배우가 숨겨져 있던 내면의 충동을 발산하며 스스로를 드러내게 되면 생각과 감정, 몸과 영혼, 의식과 무의식, 보는 것과 본능의 모든 나뉘는 사라지고 어떠한 나뉘는도 없는 총체성을 획득하게 된다.²⁸³⁾ 그로토프스키가 언급하는 배우의 총체성은 한마디로 정의하기 힘들다. 위대한 배우 치에슬락(Ryszard Cieślak)의 총체적 연기는 다음과 같이 묘사된다.

이 배우의 연기는 자기 자신과 개인의 초월성(transcendence)을 위한

281) *Ibid.*

282) 그로토프스키는 그의 전반기 활동 시절에 ‘연극실험실’을 중심으로 12편의 작품을 만들었지만 한 편의 완성된 작품으로서의 의미를 가지기 보다는 연극 연구 기간의 실험에 대한 발표와 검증의 성격이 더 강했다. <카인(Cain)>, <사쿠타라(Shakuntala)>, <아크로폴리스(Akropolis)>, <불굴의 왕자(The Constant Prince)>, <코르디안(Kordian)>, <파우스트 박사(Dr. Faust)>, <선조들의 밤(Forefather's Eve)> 등의 작품에서 공간에 대한 실험을 강하게 시도했으며, 이를 통해 배우와 관객의 만남의 방식을 기존의 연극과 다르게 풀어어나가고자 하였다. 이들 작품은 이야기의 플롯을 강조하기보다는 실험적 형식과 내용으로 연극의 영적 탐구 기능을 복원하고자 했다.

283) Jerzy Grotowski, “Theatre is an Encounter” in *Towards a Poor Theatre*, *op. cit.*, pp. 74-75.

연구, 즉 자기 공부와 자기 탐험의 수단이 되었다. [...] 그의 빛남, 민첩성, 단순함, 기술적 숙달, 그리고 정신물리학적인 총보의 각 순간을 위한 완전한 헌신에 놀라움과 깊은 경의를 표한다.²⁸⁴⁾

‘총체적인 배우(total actor)’, 자기 자신을 완전히 내바치는 사람을 찾는 것, [...] 만일 배우가 완전하게 진실하고 공연에 집중되어서, 그 몸이 수술 중인 환자의 것처럼 열린다면, 총체적 배우는 가능하다. 이는 <불굴의 왕자(The Constant Prince)>에서 가능했다. 리샤르트 치에슬락의 공연은 믿을 수 없을 만큼 완벽했다.²⁸⁵⁾

위의 묘사에서 보듯이 총체성을 획득한 배우는 스스로를 드러냄과 동시에 정신과 신체는 물론 ‘자기 희생’의 의미에서 영혼까지도 연기하는 사람이다. 흔히 그로토프스키의 배우들에게 초월성을 언급하는 이유는 그들의 연기가 궁극적으로 영적 세계를 탐구하는 자세와 맞닿아 있기 때문이다.²⁸⁶⁾ 총체성을 획득한 배우는 또한 내적 충동과 외적 반응사이의 간극으로부터 자유롭다. 충동과 표현이 동시에 일어나기 때문이다. 그리고 그는 이렇게 인간 내면의 충동을 자유롭게 표현할 수 있는, 자신의 내면적 자아를 관객에게 완전히 드러내는 배우를 ‘성스러운 배우(holy actor)’²⁸⁷⁾라 불렀다. 성스러운 배우는 무대 위에서 “과도한 행동이나 신성 모독”²⁸⁸⁾을 통해 일상의 가면을 벗어버리고 자신을 드러내는 배

284) James Slowiak, & Jairo Cuesta, *op. cit.*, p. 21. 여기서 총보라 함은 음악에 있어 악보가 필요하듯 연기에 있어서도 종합적으로 기록될 수 있는 연기의 요소들을 의미한다.

285) Robert Findly and Halina Filipowicz, “Grotowski’s Laboratory Theatre: Dissolution and Diaspora”, *The Drama Review*, Vol. 30, No. 3, 1986, p. 219.

286) 김방욱, 앞의 논문, 2015, 10쪽.

287) 그로토프스키의 이상적 배우로, 총체성을 획득한 배우를 말한다. 특히 돈과 대중적 인기에만 관심 있는 세속적 배우와 대비되는 말로 사용되었고, 종교적인 의미에서 사용된 것은 아니다.

우다. 그로토프스키는 전기 활동 중에 자주 신화를 이용하여 텍스트를 구성했다. 신화를 활용한다는 것은 고대로부터 이어져 내려오는 집단적인 상징이나 무의식을 다룬다는 것인데, 그는 이러한 신화를 모독하고 공격함으로써, 현대인들이 당연하게 여긴 사고방식과 문화적 관습에 대해 자기 분석적 자세를 촉구하였다. 이렇게 성스러운 배우는, 무대 위에서 자신이 연기하는 역할의 성격을 구축하고 믿을 만한 인물을 창조하는 기존의 배우들과는 달리, ‘자기희생’을 통해 배우 자신의 심리와 신체가 온전히 하나로 통합되어 총체성을 이루는 연기를 “보여주는 것이 아니라 달성함으로써” 완성된다.²⁸⁹⁾

1.1.2. 탈연극 작업과 연행자(Performer)

그로토프스키의 배우에 대한 연구는 1970년대 이후 커다란 변화를 맞게 된다. 그는 더 이상 ‘연극’이라는 테두리 안에 갇혀있지 않고 상연을 염두에 두지 않는 실험을 이어나간다. 그로토프스키의 실험은 단기간에 급조된 기계적 결과물을 목표로 하지 않았기 때문에 그의 실험은 결과보다는 과정 자체에 의미가 있었다. 이렇게 이어간 그로토프스키의 행보를 ‘탈연극 작업’의 시기로 보는데, 주로 이 시기 작업의 목적은 참여자의 ‘진정한 행위(genuine activity)’를 통해 인간과 인간-배우와 배우 혹은 배우와 관객 역할을 하는 사람-사이의 진정한 ‘만남’을 완성하는 것이었다.²⁹⁰⁾ 이제 그의 연극에는 더 이상 관습적 위치에서의 관객은

288) Jerzy Grotowski, "Statement of Principle", in *Towards a Poor Theatre*, *op. cit.*, p. 256.

289) *Ibid.*

290) 그로토프스키의 탈연극 작업은 1969년 이후에 진행된 그의 후기 작업들(유사연극-원천연극-객관연극-수단으로서의 연극)을 통틀어 일컫는다. 그는 연극을 넘어서는 다양한 형태의 작업을 추구하기 시작했다. 자연에 나가 오랜 시간 동안 교감을 만들어내기도 하고, 관객과 배우의 경계를 없애고 모든 활동을 참여자의 위치에서 진행하기도 했다. 이때, 작업에서 공적인 공연은 완

없다. 그로토프스키가 이상적으로 생각하는 관객은 “진실한 정신적 욕구를 가지고 진정으로 자기 자신을 분석하려는 의지를 지닌”, 자신의 본능과 충동을 바탕으로 자신과 상대 배우에게 “충체적으로 반응”하는 사람이다.²⁹¹⁾ 이러한 준비가 된 사람만이 그로토프스키 작업에 참여할 수 있고 작업의 전 과정을 통해 ‘수행하는 사람의 경험’을 가지게 되는 것이다.

그로토프스키 탈연극의 중요한 원칙은 연극적 관습을 벗어나는 것이었다. 특히 그의 탈연극 작업의 시작을 알린 ‘유사연극’ 시기에는 배우와 관객의 경계를 없애고 참여자 전체의 직접적인 만남을 시도했다. 이를 위해 도시 문명을 떠나 자연으로 들어가 전원에서 ‘모방의 근절(extermination of the mimetic)’을 통해 본능적 행위를 살려내려 했으며 텍스트 기반의 연기 행위는 즉흥적인 행위로 대체되었다. 문명에서 길들여진 관습적 행위들을 제거하고 자연과 인간에 대한 자연발생적인 반응을 살려내려 노력했다.²⁹²⁾ 예를 들어, 오랜 시간 동안 숲속에서 걷기, 숲속에서 잠시 멈춰서 동물들의 소리 듣기, 나무를 끌어안거나 땅에 누워 흙을 느끼기, 나무 밑을 기어 다니기, 물고기를 관찰하기, 밤중에 숲속을 뛰어다니기, 폭포 밑을 걷기 등을 참여자 전원이 경험한다. 숲속의 생명이나 타인에게 방해를 주지 않기 위해 침묵을 기본 원칙으로 하며, 인도자를 주의 깊게 관찰하고 따라 하기도 했다. 또한, 나무 주위를 같은 방향으로 같은 스텝으로 함께 돌고 양식적 움직임의 리듬을 찾으며 단조로움과 반복의 개념을 몸으로 익혔다. 이러한 훈련은 앞서 제작연극 시기에 강조되었던 장애의 제거와 비슷한 목적으로 시행되었는데 문명에 길들여진 감각과 사고방식에서 벗어나 사회적 가면을 벗어 버리는 것을 목

전히 배제되었으며 모든 과정은 개인적 연구, 실험의 과정으로 진행되었고 극히 소수의 사람들에게만 이러한 과정이 공개되었다. Richard Schechner and Lisa Wolford, *op. cit.*, pp. 205-212.

291) Jerzy Grotowski, “I said Yes to the Past” interviewed by Margaret Croyden, Richard Schechner and Lisa Wolford, *op. cit.*, pp. 84-85.

292) Lisa Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, Jackson: University Press of Mississippi, 1996, pp. 6-7.

적으로 하는 훈련이다. 유사연극 시기의 이러한 집단적 행위는 행위자와 관람자 사이의 경계를 완전히 없애고 참여자 전체의 체험에 초점을 맞춘 프로젝트였다.

그로토프스키가 인간 내면의 본능 외에 또 하나 집중했던 것은 ‘원형’, ‘원천’에 관한 것이다.²⁹³⁾ 이러한 원천을 경험할 수 있는 방법을 연구하는 것이 곧 탈연극의 또 다른 목표였다. 예를 들어 ‘원천 연극’ 시기에 그로토프스키는 다양한 나라에서 온 36명의 다국적 배우들과 함께 훈련을 시작한다. 이들은 모두 서로 다른 문화적 배경을 가지고 다양한 전통과 문화적 맥락들을 탐구하여 이것들 속에 내재되어 있는 ‘원천 기법(techniques of sources)’을 탐색하였다. ‘원천 기법’이란 “우리를 삶의 원천, 직접적인 최초의 지각, [...] 최초의 경험들로 되돌려놓는”²⁹⁴⁾ 것으로 이미 자신의 몸에 익숙해진 문화적 적응들을 제거하는 방법을 의미한다. 그로토프스키는 자연발생적인 행위, 즉 문화적 배경이 제거되고 나면 남게 되는 신체적, 정신적 기술들을 참여자들로 하여금 관찰하고 탐색하게 하였다. 이러한 기술은, 앞선 유사연극 시기의 체험보다는 좀 더 구체적인 방법을 필요로 했다. 따라서 참여자들의 기술적 숙련도가 요구되기 시작한다. 참여자들의 기술적 숙련도에 대한 문제는 이어지는 ‘객관 연극’의 시기²⁹⁵⁾에 더 적극적으로 드러나는데, 그로토프스키는 이 시기

293) 여기서 언급하는 원형(archetypes)이란 일종의 인간 심리의 깊은 곳에 있는 집단적 무의식으로, 특히 역사를 거쳐 모든 문화에 존재해온 주제를 일컫는다. 특히 신화는 원형과 연결된다. 독일의 심리학자 칼 융은 이러한 집단적 기억은 우리의 공통의 진화와 뇌의 구조 때문에 사실상 보편적이라고 말한다. (Daniel Meyer-Dinkgrafe, *op. cit.*, pp.74-75.) “연극은 신화를 포함하고, 그것을 불경시하거나 초월함으로 집단이나 부족의 정신적 에너지를 해방시킨다. 관객은 신화의 진실에서 자신의 개인적 진실을 새롭게 인식하고 두려움과 성스러움을 통해 카타르시스에 이르게 된다.” Jerzy Grotowski, “Towards a Poor Theatre”, in *Towards a Poor Theatre*, *op. cit.*, pp. 22-23.

294) Jerzy Grotowski, “The Art of Beginner”, *International Theatre Information*, Spring/Summer, 1978, p. 9.

295) ‘객관 연극’의 시기, 그로토프스키는 캘리포니아 주립대학교 어바인 캠퍼스 (University of California Irvine)에서 기술적 전문가들(technological specialists)을 모아 함께 작업했다. 한국의 장두이를 포함한 인도네시아 발리,

구체적인 신체 훈련을 통해 특정한 문화와는 상관없는 객관적이고 보편적인 기법을 도출하려 했다. 객관 연극은 세계적인 다양한 문화들 내에서 고대 제의의 요소들을 찾는다. 그로토프스키는 특히 “연행적 움직임, 춤, 노래, 주술, 언어 구조, 리듬, 공간 사용”의 요소들을 따로 분리하여 연구하고자 했다.²⁹⁶⁾

이러한 객관적 기법에 대한 연구는 그의 작업의 마지막 시기, ‘운반수단으로서의 예술’ 시기에도 지속된다. 그로토프스키는 후반 작업으로 갈수록 배우가 아닌 참여자 전체의 훈련에 더 많은 관심을 가지고 그것을 실현할 수 있는 방법을 찾는 데 몰두했다. 그는 자신의 마지막 일생을 이탈리아의 외진 마을에 은둔하며 평생에 걸친 자신의 작업을 심화, 발전, 정리한다. 이 때 정리된 그의 탈연극 개념을 ‘운반수단으로서의 예술(Art as a Vehicle)’이라고 부른다. 이전까지의 모든 탈연극 작업은 수단으로서의 예술에 다다르기 위한 과정으로 정리되며, 운반수단으로서의 예술은 그의 말대로 그로토프스키 연극의 ‘최종 작업이자 도착지’로 묘사된다.²⁹⁷⁾

이 시기에 ‘연행자’²⁹⁸⁾ 개념이 새롭게 추가된다.(때로는 *doer*라고 표기된다.) 그는 그의 작업에 참여하는 모든 사람을 연행자라고 칭하며 “행하는 사람(*doer*), 제사장(*priest*), 전사(*warrior*)”라고 표현한다.²⁹⁹⁾ 다

대만, 콜롬비아에서 온 4명의 참여자들과 이들 외에 특정 문화 전통 연희의 대가들과 함께 소리, 리듬, 제스처, 움직임 등, 각 전통 연희의 신체적이고 생리적 특징들을 연구하여 이를 객관적 기법으로 다루고자 했다.

296) Lisa Wolford, "Subjective Reflection on Objective Work: Grotowski in Irvine", in *The Dramam Review*, Vol. 35, No.1, 1991, p. 367.

297) 이에 대해 그로토프스키는 자신의 생각을 스타니슬랍스키와 비교하여 다음과 같이 이야기한다. “스타니슬랍스키에게 연극은 목적이었다. 반면 나는 연극이 목적이라는 느낌을 가져본 적이 없다. 오직 행위만이 있을 뿐이다.” 그로토프스키, 나진환 편역, 『그로토프스키 연극론』, 74쪽 재인용.

298) 그로토프스키는 대문자를 사용하여 단수 고유명사의 성격을 강하게 부각시킨다. 이것은 그가 탈연극 작업을 통해 연구해온 원형으로서의 성격을 이어받으면서도 배우 개인의 내면이 강하게 혼합되어있는 형상을 의미한다.

299) Jerzy Grotowski, "Performer", Richard Schechner and Lisa Wolford, *op. cit.*, p. 374.

시 말해, 배우와 관객의 경계를 넘어 작업 전반에 참여하는 연행자는 ‘행위자’로 존재하는 것이지 어떤 다른 사람을 연기하는 사람이 아니다. 즉, 행동으로 자신의 존재를 증명하는 사람이다.

여기에서 그로토프스키는 특히 ‘승강기’의 비유를 사용하여 자신의 연극 개념을 설명한다. 승강기는 수직적으로 들어 올려지는 것으로, 수평적으로 한 지점에서 또 다른 지점으로 이동하는 것과는 다른 차원의 운반을 담당한다. 운반수단으로 비유된 연극은 연행자에 의해 수직적으로 상승했다가 다시 하강하는 움직임을 가지는 승강기에 비유된다. 다시 말해, 그가 추구하는 연극은 개인을 일상의 차원에서 끌어올려 다른 차원으로 이동시켰다가 다시 현실로 복귀시키는 움직임을 가진다는 것이다. 이러한 수단으로서의 예술에 있어 연행자는 “보다 신비한 에너지를 향해 스스로를 들어 올린 다음, 다시 자신의 고유한 몸으로 이 에너지를 끌어내린다.”³⁰⁰⁾ 연행자는 연극이라는 수송기를 스스로 들어 올려 차원을 옮기는 역할을 담당한다. 그의 연극은 결국 관객과 배우의 경계를 완전히 없애고 전통적인 연극에서 ‘보는 사람’에 머물렀던 관객을 배우, 즉 행하는 사람, 연행자로 만들었다.³⁰¹⁾ 그로토프스키의 제작 연극 시기 ‘성스러운 배우’의 개념이 이제 ‘운반수단으로서의 예술’ 시기에 와서는 ‘연행자’로 대체된 것이다.³⁰²⁾

1.2. 피터 브룩의 투명한(transparent) 배우

피터 브룩(Peter Brook)³⁰³⁾은 연극의 제의적 기능과 배우의 자아

300) Jerzy Grotowski, “From the Theatre Company to Art as Vehicle”, Thomas Richard, *op. cit.*, p. 122.

301) Jerzy Grotowski, “Performer”, Richard Schechner and Lisa Wolford, *op. cit.*, pp. 374-378.

302) Jerzy Grotowski, “From the Theatre Company to Art as Vehicle”, Thomas Richards, *op. cit.*, p. 122.

303) 피터 브룩의 연극 행보는 대략 세 단계로 나누어 살펴볼 수 있다. 첫 번째 시기(1945-1963)는 전통적인 연극의 형식 안에서 다양한 실험을 펼친 시기로

에 주목하고 다양한 연극적 실험을 통해 보편적인 연극 언어를 만들고자 한 점에서 그로토프스키와 동일한 흐름에 위치한다. 그로토프스키가 연극의 목적성을 분명하게 하며 진리 추구 수단으로서의 예술을 명징하게 드러냈다면, 브룩은 연극 자체를 도구적으로 사용하지는 않았지만 연극은 곧 삶의 진실, 삶의 진정한 모습을 드러내는 ‘성스러운 연극’이 되어야 함을 주장했다. 따라서 브룩의 배우들은 이러한 성스러운 연극을 실행하는 ‘성스러운 배우(holy actor)’가 된다. 브룩에게 있어 배우는 한 사람의 예술가이자 “창조의 순간에 이르기 위해 항상 그 어떤 희생이라도 감행할 준비가 되어 있는” 비범한 사람이다.³⁰⁴⁾

그로토프스키와 같이 브룩도 그의 활동 기간 전반에는 극장을 중심으로 실험적인 공연을 만들었다. 하지만 후반기 작업으로 갈수록 그의 작품은 극장을 벗어나 관습적이지 않은 공간에서(학교, 병원, 감옥 등) 연극에 친숙하지 않은 관객들에게 제공되었다. 이것은 관객과 배우 모두

‘이미지 연극’의 시기라고도 불린다. 그는 영국 로열 오페라 하우스(Royal Opera House) 감독으로 활약하며 셰익스피어극과 다수의 오페라를 연출하였다. 또한 로열 셰익스피어 컴퍼니(Royal Shakespeare Company)에서 피터 홀(Peter Hall)과 함께 기존 영국의 관습적 연극 행태에 반감을 품고 퍼포먼스 맥락에서 형식과 스타일의 과격적인 실험을 감행했다. 이러한 실험적 무대는 당시 형식적인 틀과 고루한 연극적 관습에 매여 있던 현장에 신선한 바람을 불어넣었다. 주로 셰익스피어의 현대적 해석에 초점을 맞추면서도 뒤렌마트, 주네, 장 아누이, 사르트르, 베케트, 핀터 등 다양한 20세기 유럽 극작가들의 작품도 재해석하여 무대화했다. 두 번째 시기(1964-1970)는 ‘혼란의 시기’로 관습적 형식 안에서의 제한된 실험에서 벗어나고자 노력했던 시기이다. 그는 자신의 저서 『빈 공간』을 통해 기존의 연극을 ‘죽은 연극’이라고 부르고 자신이 이상적으로 생각하는 연극을 ‘성스러운 연극(holy theatre)’이라고 칭했다. 이 시기 브룩은 자신만의 독자적인 연기훈련법을 만들기 위해 노력했다. 특히 그로토프스키와 그의 배우 치에슬락, 미국의 오픈씨어터(Open Theatre)를 이끈 조셉 차이킨(Joseph Chaikin)과 함께한 배우 워크숍을 통해 배우 자신의 자아를 직접적으로 드러내게 하는 방법과 훈련을 연구했다. 마지막으로 세 번째 시기는 브룩이 프랑스로 자리를 옮겨 국제연극연구센터(CIRT)를 세우고 세계를 무대로 연극의 언어와 공간을 탐색하던 1970년 이후의 시기이다. 이때 브룩은 기존의 연극적 공간을 완전히 벗어나, 아프리카, 이란, 미국 등 여러 장소에서 다양한 문화의 배우들과 연극에 대한 실험을 감행했다.

304) 피터 브룩, 허순자 역, 『열린 문』, 서울:평민사, 1996, 36쪽.

의 반응을 습관적으로 고정시키지 않으려는 기획이었고 또한 그들을 새로운 에너지와 변화에 열려 있게 하기 위함이었다. 브룩은 그로토프스키처럼 문명화된 모든 인간의 길들여진 행동을 넘어서 인간 내면의 감춰진 충동이 드러나는 연극을 만들고자 했다. 피터 브룩의 연극에 대한 이러한 자세는 작업 후반에 이르러 ‘연극인류학(theatre anthropology)’을 지향하며 문화상호주의적(intercultural) 시도들로 이어졌다.³⁰⁵⁾ 다양한 문화와 국적을 배경으로 한 배우들과 함께 작업하며, 무엇보다 문화적 혹은 사회적으로 억압된 행동들을 해체하고 새로운 문화의 감각을 받아들일 수 있는 몸의 언어를 창조하고자 했으며, 그로토프스키와 같이 연극과 제의 사이를 넘나들었다.

우리의 첫째 임무는 스테레오타입에 종지부를 찍는 일이었다. 그렇다고 모두를 중립적인 익명성으로 축소시키는 것은 분명 아니다. 민족의 매너리즘에서 벗어나서 일본인은 보다 일본인이 되고, 아프리카인

305) 피터 브룩의 문화상호주의적 작품 중 가장 많이 회자되는 작품은 9시간짜리 대작 ‘마하바라타’이다. 인도의 대서사시 ‘마하바라타’가 원작인 이 작품은 1985년 프랑스 아비뇽 페스티벌에서 초연되었는데, 아비뇽 시내에서 14km나 떨어진 옛 채석장의 야외무대에서 공연되었다. 관객들은 어슴푸레 해가 질 때 시작해 새벽에 동이 트면서 끝나는 이 연극을 보기 위해 밤을 꼬박 세우며 앉아 있어야만 했다. 성서보다 열다섯 배나 길고 『일리아드』와 『오딧세이』를 합한 것보다 여덟 배나 긴 원작을 9시간의 연극으로 담아낸 피터 브룩의 ‘마하바라타’는 긴 공연시간뿐 아니라 원작 안의 전설적인 인물들이 엮어내는 초월적인 상상력과 스케일, 그리고 그 안에 담겨있는 원대한 종교관과 세계관 등으로 많은 화제와 격렬한 찬반 논쟁을 일으킨 작품이었다. “자연마저도 이제 피터 브룩의 연출 아래 있는 듯했다.”라는 열렬한 찬사를 끌어냈던 동시에 “모호한 해석이 넘쳐나는, 서구인의 시각으로 본 문화유산의 절도”라는 비판을 받기도 했다. 엄청난 반향을 일으킨 이 작품은 아비뇽 초연 이후 스위스, 영국, 뉴욕 등 세계 여러 곳에서 순회공연을 했고, 나중에는 브룩이 연출한 영화로도 만들어졌다. 그 어떠한 논란에도 불구하고, 16개국 25명의 배우가 공연한 이 작품은 거부할 수 없는 브룩의 걸작이자 동시에 브룩의 지난 연극 인생을 집약시킨 작품으로 인정받고 있다. 명인서, 「동양연극 및 공연이론: 연극에서 문화 상호주의적 접근 방식의 문제점-피터 브룩의 마하바라타 공연을 중심으로」, 『한국연극학』, Vol. 16, 2001, 참조.

은 보다 아프리카인이 된다. 이렇게 되면 행동과 표현의 형식들을 예견할 수 없는 지점에 도달한다. 여러 원천을 지닌 사람들이 함께 창조하는 새로운 상황이 생성되고, 그들이 창조하는 것은 나름대로의 색채를 띠게 된다. 이것은 각각의 소리가 자체의 정체성을 지니면서도 새로운 사건으로 흡수되는 오케스트라 음악에서 일어나는 것과 다르지 않다.³⁰⁶⁾

특히 브룩은 언어의 기능에 관심을 가지고 집중했는데, 관습적인 언어를 제거하고 언어 너머의 언어를 찾고자 했다. 그는 “언어 연극과 비언어 연극 사이의 관계란 무엇인가? 몸짓과 소리와 단어로 변했을 때 과연 무슨 일이 발생하는가? 연극적 표현에 있어서 언어의 정확한 위치는 무엇인가? 울림인가? 아니면 개념인가? 음악일까? 혹시 고대 언어들의 소리 구조 속에 묻혀있는 어떤 증거는 없을까?”라는 질문을 바탕으로 다양한 모국어룰 하는 배우들과 오랜 시간 함께 지내면서 자신의 연극에서만 사용되는 언어를 개발하기도 했다.³⁰⁷⁾

이러한 그의 실험적 연극 활동의 목적은 결국 ‘무엇이 연극을 살아있게 만드는가’에 대한 답을 찾는 것이었고 언어의 단절을 넘어서는 브룩의 보편적 연극 언어의 핵심은 세계의 관객과 소통하는 데 있었다. 또한 그로토프스키와 같이 브룩 연극의 궁극적 목표는 언제나 연극적 표현들의 총체성에 있었다.³⁰⁸⁾ 그는 다국적 배우들과 함께 작업하며 인류학적 실험들을 시도하고 새로운 연극 언어를 창조하여 배우와 관객 모두의 총체적 경험이 가능한 연극을 만들어 나갔다. 브룩의 배우들은 그로토프스키의 배우들과 마찬가지로 전통적인 연극에서 강조되었던 역할을 연기하는 것에서 벗어나, 배우 자신을 온전히 드러내며 무대 위에서 새로운 에너지와 관계들을 생산해냈다. 두 사람이 추구하는 연극과 그러한

306) Peter Brook, *The Shifting Point*, London: Methuen, 1995, p. 106.

307) *Ibid.*, p. 110.

308) Daniel Meyer-Dinkgrafe, *Approaches to Acting-Past and Present*, New York: Continuum Studies in Drama, 2001, p. 148.

연극을 실현하는 배우의 개념은 흡사했지만 그로토프스키에게서는 ‘부정의 연기’라는 개념이, 브룩에게서는 ‘투명한 연기’ 개념이 강조된다.

브룩의 과정은 그로토프스키의 부정의 방법과 닮았다. 브룩과 그로토프스키 모두 가능성과 본질을 위해 습관과 이미 알고 있는 지식을 벗어버리기를 원한다. 브룩이 생각하는 이상적인 배우는 자아 중심적 기술을 넘어 그가 ‘투명성’이라고 부른 일종의 정신-신체 통합으로 나아간다. [...] 투명성의 순간, 의식이 사라지지 않고 있는 그런 순간에, 배우는 ‘영혼’ 또는 ‘삶’을 나타내는 장소 또는 수행자가 된다.³⁰⁹⁾

브룩에 따르면, 이러한 연극의 기능을 잘 수행할 수 있는 배우는 ‘투명한 배우’인데, 결국 내적 충동을 효과적으로 표현할 수 있는, 다시 말해 외적 형식으로 이러한 충동들을 전시할 수 있는 사람을 말한다. 이러한 투명한 배우가 되기 위해, 역할의 비중을 줄이고 배우 자신이 더 중요한 위치를 점유하게 하는 브룩 연기론의 핵심은 무엇보다 신체 중심의 훈련에 있었다. 특히, 브룩에게 몸은 정신과 분리된 것으로, 혹은 이미지와 생각이 머무는 곳으로 여겨지기보다 정신과 나누어질 수 없는 하나의 통합체로서 인식되었다. 브룩은 “세계 공통의 언어가 될 수 있는 것은 몸”이라 생각하고 서로 다른 몸이 만들어내는 “은유와 에너지”는 문화와 사회를 넘어 보편적인 의사소통의 수단이 될 수 있다고 생각했다.³¹⁰⁾ 그는 배우의 몸 자체가 ‘생각하는 몸’이 되는 것을 추구했다. 그래서 브룩의 배우들은 “몸을 통한 직관적 이해의 가능성은 항상 수없이 다양한 방식으로 발생한다는 것”을 깨우쳐야 했다.³¹¹⁾

309) Lorna Marshall & David Williams, “Transparency and the invisible network”, Alison Hodge ed., *Twentieth Century Actor Training*, Routledge, 2012, pp. 178-179.

310) *Ibid.*, p.147.

311) 피터 브룩, 앞의 책, 1996, 137쪽.

그로토프스키-브룩으로 이어지는 배우의 현존을 중요시했던 연기는 역할을 축소하고 배우 자신의 존재를 무대에서 가장 중요한 요소로 생각했다는 점에서 같은 흐름에 있다고 볼 수 있다. 이는 그로토프스키에게 있어 제작 연극의 시기에도, 브룩에게는 극장 중심의 연극에 있어서도 비슷하게 실행되었다. 즉 기존의 연기론과 훈련의 방법은 연출가들이 원하는 결과의 용어로 되어 있었다면 위의 두 사람은 이러한 용어를 사용하지 않는 대신 배우 자신의 진정한 충동이 일어날 수 있는 에너지의 원천을 배우 스스로 발견하도록 요구했다. 이러한 발견이 가능하려면 배우가 텍스트를 기반으로 하는 추론적인 심리적 행동에서 벗어날 수 있는 즉흥적 기술이 필요하다. 다시 말해 스타니슬랍스키 훈련과 같이 역할을 살아내기 위해 텍스트 속의 등장인물의 심리를 추론하여 배우 자신의 행동의 목표로 삼는 방법은 두 사람 모두 지양했다. 그로토프스키와 브룩은 텍스트 속 등장인물이 아닌 배우 자신을 드러내는 방법을 탐색했고, 이를 위해 두 사람 모두 배우의 신체를 중심으로 하는 훈련을 중요하게 생각했다.

2. 드러냄의 연기와 배우 훈련

2.1. 그로토프스키의 연기 훈련

그로토프스키의 배우 훈련법은 훈련에 직접 혹은 간접적으로 참여한 사람들의 기록과 구술에 의해 계승되고 있다.³¹²⁾ 하지만 그로토프스키는 자신의 훈련법 그 자체가 완성된 어떤 것으로서의 가치를 가지는

312) <http://www.theworkcenter.org/> 그로토프스키는 자신의 후기 작업에서 토마스 리처드(Thomas Richard)와 협력하였고 리처드는 이후 이탈리아 폰테데라에 센터를 만들고 현재까지 그로토프스키 워크숍을 진행하며 그로토프스키의 연극과 배우훈련을 계승하고 있다.

것을 극도로 경계했다. 왜냐하면 연극실험실에서의 훈련들이 마치 어떠한 ‘비법’으로 남겨지는 것을 원치 않았기 때문이다. 배우 훈련에 있어서 오직 가치 있는 것은, “진실하게 연기하는 것을 방해하는 것”을 찾는 것, 그리고 배우가 아직 “만족하지 못하다고 느끼고 늘 도전하는 자세”뿐이라고 주장했다.³¹³⁾ 그가 추구한 이상적인 배우, ‘성스러운 배우’와 ‘연행자’가 되기 위해, 훈련에 참여하는 모든 참여자들은 오랜 시간과 노력을 바탕으로 진지하고 성실한 태도로 훈련 전 과정에 자신을 헌신해야 했다.³¹⁴⁾

그로토프스키의 배우 훈련은 시기별로 명확하게 나눌 수 있는 것은 아니지만 주로 전반기 제작연극 시기에 이루어졌던 신체중심 훈련과 후반기 탈연극 시기에 행해졌던 개별 프로젝트로 나누어 볼 수 있다. 물론 신체 훈련은 객관연극 시기와 마지막 작업시기에도 이루어졌지만, 훈련의 성격과 목적에 있어서 전반기와 후반기 작업에 어느 정도 차이가 있었기 때문에 본 논문에서는 전반기 훈련과 후반기 훈련으로 나누어 살펴보고자 한다.

313) Lisa Wolford, “Grotowski’s vision of the Actor: the search for contact”, *op. cit.*, p. 193.

314) 1959년 제작연극 시기에 오폴레(Opole)에 창단한 그의 극단에 참여했던 배우들은 다음과 같이 기술한다. “오폴레에서의 ‘연극 실험실’ 배우들은 모두 30살 이하였으며 매일 아침 10시에 모였다. 하루의 일과는 세 시간에 걸쳐 체조, 아크로바틱, 호흡 훈련, 움직임 훈련, 조형 훈련, 주의집중, 얼굴가면 만들기, 판토마임 등의 기초 훈련으로 시작했다. 이것이 끝나면 배우들은 준비 중인 연극의 리허설을 저녁 시간 공연 전까지 계속했다.”(Eugenio Barba & Ludwik Flaszen, “A Theatre of Magic and Sacrilege”, *The Drama Review*, Vol.9, Spring, 1965, p. 172.) “‘연극실험실’에 입실한다는 것은 바로 극단적인 에 스스로를 던진다는 것을 인정한다는 것, 그리고 나아가 연극의 의미를 넘어서는, 존재방식과 삶의 행위라고 해도 과언이 아닐, 매우 잘 정의된 어떤 시련을 시작하는 것이다. 이것은 실제 존재와 자기 자신을 드러내는 삶의 행위이다.” 모니크 보리, 앞의 책, 31-32쪽.

2.1.1. 전반기 훈련 : 신체 중심 훈련

그로토프스키는 먼저 ‘심리신체적 훈련(psychophysical training)’³¹⁵⁾을 강조하였다. 그는 기존에 행해오거나 검증된 연기 훈련의 방법을 수용하는 것을 거부하고 배우 개개인이 스스로를 탐구하여 자신만의 기술을 개발하기를 주장했다.

우리는 수단을 배우기를 원한다. 어떻게 할 것인가? 어떻게 어떤 것이 되거나 어떤 사람이 되는 것을 가장 잘 ‘가장’할 수 있는가? [...] 하지만 어떻게 할 수 있는가를 배우면 그 사람은 자신을 드러낼 수 없다. 그는 단지 자신이 하고 있는 기술을 드러낼 뿐이다. 만약 누군가가 기존의 방법으로부터 유래된 수단들을 추구한다면, [...] 그는 그 자신을 무장해제 시키지 못하고, 오히려 도피처를, 해답이 될 수 있는 연기를 결코 찾지 못하는 그런 편안한 천국에만 머물게 될 것이다.³¹⁶⁾

그로토프스키는 흔히 배우 훈련에 사용되는 신체 훈련이나 음성 훈련은 배우를 도구적으로 훈련시킬 수는 있어도 배우가 맞닥뜨리는 한계를 넘어서게 하지는 못하기 때문에 위의 인용문에서 언급된 방법만 추구하는 연기 훈련은 한계가 있다고 생각했다. 그래서 그는 ‘메소드’같은 방법론적 용어도 모두 부정했다. 고정되고 보편적인 유일한 메소드는 절대 없다는 사실이 그의 메소드였다. 따라서 그로토프스키의 배우들은 자신에게 집중하여 내면의 충동으로부터 그것이 외적으로 발현되는 과정을 탐구해야 했다. 여기서 부정의 기술을 사용하여 내적 충동이 발현되지

315) ‘심리신체적’이라는 용어는 그로토프스키가 자신의 훈련이 신체에 치중한 훈련이라는 오해를 받지 않기 위해, 모든 신체 훈련이 종국에는 심리와 연결되어 있다는 것 강조하는 의미에서 사용했다. Lisa Wolford, “Grotowski’s vision of the Actor: the search for contact”, *op. cit.*, pp. 198~205.

316) Richard Schechner and Lisa Wolford, *op. cit.*, p 218..

못하는 심리적, 신체적 방해물들을 발견하여 제거하는 것이 결국 심리신체적 훈련의 목적이다. 그래서 그로토프스키는 신체 훈련에 있어 외부 자극에 반응하는 내적 동기를 찾는 것과 자극에 반응하는 충동이 몸의 조형 훈련을 통해 외부로 드러나게 하는 통로를 만드는 일에 주력했다. 이러한 생각은 배우의 신체 훈련과 음성 훈련 모두에 동일하게 적용되었다.

예를 들어, 음성의 문제에 있어 배우의 호흡과 발성의 조형력은 보통 사람들보다 훨씬 발달된 것이어야 한다. 또한 이 기관은 사고가 들어설 시간이 없을 만큼 빠르게 음성의 반사운동을 일으킬 수 있어야 한다.³¹⁷⁾

그로토프스키는 충동이 신체로 발현되거나 음성이 외부로 발현되는 모든 과정이 발달된 신체적 조형력을 통해 가능하다고 강조한다. 그래서 신체의 조형력을 만드는 훈련을 집중적으로 실시했다. 조형 훈련은 여타의 신체 훈련보다 훨씬 더 섬세한 요소들에 집중하면서 몸의 움직임이 만들어지는 과정 전체에 집중한다. 특히 몸의 균형, 평형 등의 요소에 집중하기 때문에, 척추를 중심으로 하는 훈련과 연결된다.

척추에서부터 나오는 움직임과 신체 바깥쪽으로 나아가는 움직임의 정확성에 집중한다. [...] 예를 들어, 척추에서 시작되어 몸통의 움직임으로 갑자기 전환되거나 손목이나 손을 회전시키는 특별한 방법 등이 있다.³¹⁸⁾

배우들은 척추로부터 시작되는 움직임을 탐구하기 위해 물구나무서기, 어깨로 서기, 온몸 말기, 공중제비, 뛰기 등과 같은 동작을 훈련했

317) Jerzy Grotowski, "I Said Yes to the Past", *The Grotowski Source Book*, *op. cit.*, p. 45.

318) Lisa Wolford, "Grotowski's vision of the Actor: the search for contact", *op. cit.*, p. 203.

고 이러한 동작들은 척추의 유연함을 발전시키고 배우가 자신의 몸의 평형을 탐색할 수 있게 한다. 단순한 요가 동작으로 시작해서 어려운 신체 동작에 이르는 이러한 신체 훈련의 목적은 배우가 자기 자신의 신체를 인식하여 하나의 유기체로 믿는 감각과 몸의 평형감각을 회복하는 것에 있다. 훈련에 임하는 배우들은 자신의 한계를 뛰어넘어 불가능한 지점에 도달한다는 자세를 가져야 했고 그러한 과정을 통해 개인의 몸에 대한 인식 능력을 강화시켰다. 중추신경의 자극과 관련된 척추의 유연성을 기르고 잃어버린 배우의 신체 평형감각을 되살리는 과정을 통해 배우는 자신의 “정확한 신체상(身體相)”³¹⁹⁾을 구축할 수 있게 되는 것이다.

그로토프스키의 심리신체적 훈련은 충동에 반응하는 능력을 되살리고, 부정을 통한 제거의 과정을 거쳐 인간과 인간 사이의 접촉에 있어서도 진정한 만남을 발생시키는 것을 중요시했다. 이것은 어느 수준의 조형 훈련을 통과한 배우들이 시작할 수 있는 과정으로 상대 배우와의 관계를 탐색하는 데 초점을 맞춘다. 단순한 신체의 접촉부터 오감을 사용하여 상대방과 교감하는 단계에까지 확장되며 배우의 상상과 기억 속 인물들과의 만남도 훈련한다. 그로토프스키 훈련의 궁극적 목표는 신체 훈련으로 시작하여 이렇게 감각과 내면의 정서로 확장된다. 요약하자면, 그로토프스키의 배우 훈련은 강도 높은 신체 훈련 과정을 동반하지만 비단 신체 훈련에만 머물지 않는다. 오히려 이것은 배우들에게 자신의 몸을 정신과 연결시키고 상상의 영역과도 연결하는 능력을 키워주는 훈련이다.

또한 그로토프스키의 훈련은 모든 접촉에 있어 반응과 수용의 훈련이다. 첫째는 자신의 내면에서 발생하는 충동과의 접촉이고 둘째는 상

319) 이지영, 조준희, 「그로토프스키 배우훈련법에 대한 뇌 과학적 고찰」, 『예술교육연구』, Vol. 16(1), 2018, 83쪽. 이 논문에 따르면, “(뇌 과학에서) 우리가 의식적으로 인식하는 신체상은 스스로가 자기 몸을 어떻게 보는지, 본인이 스스로를 외부 세계에 어떻게 보여주려 하는지를 알 수 있게” 한다. 그로토프스키는 배우가 인식하는 이러한 신체에 대한 의식적 신체상을 무의식적 반응인 충동과 연결시키려 했다.

대방과의 접촉이다. 배우는 반드시 자신의 유기체적 특징을 이해하고 발전시켜야만 한다. 그래야 자신에게서 발생하는 에너지가 순환되고 변형되어 상대방에게 전달될 수 있는 것이다. 따라서 그로토프스키의 심리신체적 훈련은 고난도의 신체 훈련을 통해 배우 스스로 자신의 몸에 대한 정확하고 면밀한 자각을 일깨워 최종적으로는 이러한 신체상을 통해 내적 충동의 외적 발현이 가능하게 만드는 과정이다. 이 모든 훈련 과정은 배우 자신의 신체에 대한 명확한 인식 없이는 불가능하다. 그로토프스키는 이러한 훈련 과정에서 ‘몸기억(body memory)’이라는 용어를 사용한다. 그에 따르면 몸기억은 몸에 관한 기억이 아닌 몸 자체의 기억이자 ‘몸의 삶(body life)’이다.³²⁰⁾

그렇다면 어떻게 배우의 몸기억이 그 자체로 드러날 수 있는가? 이 질문에 대한 답으로 그로토프스키는 즉흥과 훈련이라는 두 가지 요소를 내세운다. 이것은 결국 자발성과 훈련의 개념이기도 하다. 훈련과 즉흥이 서로를 강화한다는 것은 그로토프스키의 연기 훈련의 핵심이다. 그는 이러한 원리를 ‘대립물의 결합(conjunctio oppositorum)’이라 칭한다.³²¹⁾ 훈련된 움직임은 역설적으로 자유를 강화시킨다. 이것은 앞서 설명한 것처럼 몸의 내적, 외적 장애물들과 연결된다. 몸의 자유로움을 막는 장애물들을 제거하기 위한 훈련을 거쳐야 진정한 자유가 완성된다는 것이다. 불필요한 몸의 기억을 제거하고 순수한 충동과 연결된 몸 자체만 남겨두게 되면, 결국 외부 자극에 의해 배우의 내적 충동은 자유롭게 표출될 수 있다. 따라서 배우가 훈련이 부족하거나 정교함의 능력이 떨어지면 진정으로 창의적일 수 없다. 조형 훈련의 과정을 완전히 섭렵해야 배우는 정밀한 자신의 신체상을 완성할 수 있고 이를 통해 내적 충동

320) 그로토프스키는 몸기억에 대해 다음과 같이 언급한다. “몸은 기억을 가지고 있지 않다. 몸 자체가 기억이다. 당신이 해야만 하는 것은 몸의 기억을 차단하지 않는 것이다” Jerzy Grotowski, “Exercises”, originally published in *Dialog*(unpublished Denmark 1968 by Odin Teatret Forlag), 1979 ; Lisa Wolford, “Grotowski’s vision of the Actor: the search for contact”, Alison Hodge ed., *op. cit.*, p. 203, 재인용.

321) Lisa Wolford, Alison Hodge ed., *op. cit.*, p. 203.

을 자유롭게 드러낼 수 있게 된다.

그로토프스키의 이론에서 많이 언급되는 ‘영감의 발현’, ‘자기희생의 연기’, ‘충체성을 획득한 연기’는 역설적으로 가장 신체적이고 가장 의식적 행위를 통해 이러한 단계에 도달할 수 있다. 따라서 그로토프스키의 ‘성스러운 배우’는 오랜 시간 진행된 고도의 훈련 속에서 자신의 의식적 행위를 통해 충동과 신체적 반응의 자유로운 연결점을 찾은 배우들만이 성취할 수 있다. 그래서 그로토프스키의 역할이 소멸된 상태의 배우의 연기도 결국 배우의 의식적 활동을 통해서만 실현 가능한 것이 된다.

2.1.2. 후반기 훈련 : 탈연극 프로젝트

연행자로 대표되는 그의 탈연극 시기 배우는 상연을 전제로 하는 연극이 아닌 개별 프로젝트에 따른 참여자, 혹은 수행자를 일컫는 말이다. 그로토프스키의 탈연극 시기는 대략 ‘유사연극-원천연극-객관연극-수단으로서의 예술’로 요약될 수 있으며 각각의 시기에 행해졌던 프로젝트를 살펴봄으로 이 시기 그로토프스키가 이상적으로 생각한 연행자 훈련 방법을 살펴보고자 한다.

먼저 유사연극시기의 프로젝트는 1970년 브로츠와프에서 참여자들을 모집하면서 시작되었다.³²²⁾ 3일간 진행된 이 실험적 작업에서 참여

322) 이 때의 기억을 그의 제자는 다음과 같이 기록한다. “70명의 지원자가 있었고, 이중 7명이 기존의 구성원 7명과 함께 팀을 이루었다 이들은 브로츠와프로부터 40킬로 정도 떨어진 브르제진카의 농가에서 공동생활을 하게 된다. 공동생활에서 개인의 사생활은 보장되었으며, 작업장 내에서는 불필요한 대화를 하지 않거나, 시계나 라디오를 사용하지 않는 등 일종의 게임에서의 규칙 같은 것이 강조되었다. 이것의 의도는 작업을 시작하기 전에 단절되고 고립된 분위기를 형성하는 데 있다. 유사연극 작업에서의 이러한 규칙은 작업 공간에 강제적으로 있게 하는 것이 아니라, 창조적 과정의 흐름에 적응하기 위한 ‘신체적 준비상태’를 마련하는 것이었다. 이 준비상태는 습관이나 일, 그리고 배우들의 일상적인 삶과 연관된 것들로부터의 금욕적인 분리와 단절을 요구한다. 작업 기간 동안 그로토프스키는 배우들에게 사적인 접촉, 속삭임

자들은 각자가 지닌 일상의 진부하고 상투적 행위를 걷어내고 내면의 ‘본능’으로부터 ‘고양된 의식’에 이르기까지 끊임없이 변화하는 유동적 인간의 면모를 탐색하였다. 1974년에는 피터 브룩, 바르바, 조셉 차이킨과 같은 전문 연극인들을 포함 4,500명이 넘는 사람들이 이러한 프로젝트에 참여하였다. 이 프로젝트에 참여한 한 참여자는 다음과 같은 기록을 남긴다.

처음 며칠은 환경조성을 위한 분위기 형성 작업과 간단한 정보제공이 이루어졌다. 초기에는 감각이 무디어지고, 수동적인 상태였으나 점차 감각을 되찾고 많은 사람의 따스한 존재를 느끼게 되었다. 깊숙한 구멍을 파기도 하고 나무를 나르기도 했으며, 석탄과 돌을 나르는 등 힘든 날이었다. 어느 날 밤, 촛불 없이 걸었다. 나무의 흐름을 느낀다. 자연은 그 나뭇대로의 의미로 다가와 우리의 감각을 새롭게 하였다. 나의 삶에서 가장 중요한 체험이었다.³²³⁾

참여자들의 체험을 가장 중요한 요소로 꼽는 이러한 프로젝트는 문명과 격리된 공동생활의 형태뿐만 아니라 국제 워크숍, 이벤트 등 다양한 형태로 행해졌다. 원천연극 시기에는 여러 국가와 문화에서 온 참여자들이 함께 생활하며 다양한 전통과 문화적 맥락 너머에 있는 원시적 형태의 체험을 목표로 했다. 그로토프스키는 ‘철야(Night Vigil), 길(The Way), 열정의 산(Mountain of Flame)’이라는 명칭으로 비슷한 프로젝트를 진행했으며 참여자들은 자신의 신체와 내면의 상태와 관련하여 다양한 형태의 체험을 가지게 되었다.

등 일상의 관습적 습관 모든 것을 버리라고 요구하였다.” Thomas Richard, *op. cit.*, pp. 66-67; 안창경, 「그로토프스키의 유사연극 프로젝트-존재론적 실천으로서의 배우훈련」, 『한국 엔터테인먼트산업학회 논문지』, Vol. 10(5), 2016, 63쪽, 재인용.

323) R. Mennen, “Gortowski’s Paratheatrecal Project”, TDR, Vol. 19(4), 1975, p.59; 안창경, 위의 논문, 65쪽 재인용.

어제 우리는 걷고 달려서 숲속을 지나갔고, 힘겹게 하천을 건넜으며, 보름달 아래에서 가슴까지 와 닿는 풀밭 들판을 달렸다. 갑자기 공포가 엄습해 왔다. 두렵기조차도 했지만, 결국 나는 자연세계와 깊은 연관을 느끼기 시작했다. 가장 기억할 만한 순간 중의 하나는, 밭갈이된 밭에서 뿌리들을 스스로 손으로 파며, 내가 누구인가에 대해 찾고 있는 자기 자신을 발견했을 때이다. 그것은 내가 행한 행동이었고, 내 내부 조직 속에서 반사되는 단순한 행동이었다. 나의 일반적인 행위 패턴은 붕괴되고, 나의 행위는 나 자신의 것이기 보다 더 큰 무엇에 묶이게 되었다.³²⁴⁾

처음에 우리는 침묵과 맞부딪치는 것이 필요했다. 이 침묵으로부터 움직임이 나오게 하고, 그리고 오직 이 움직임을 통해서 다른 사람들을 만나게 하려는 의도이다. 침묵의 상태가 완성되었을 때, 우리들 각자에게는 단순하고 강렬한 주의 집중 상태가 발생했다. 이 침묵과 주의집중의 단계를 성취해냈을 때, 우리들은 자기 자신의 침묵으로부터 움직임이 저절로 일어나도록 기다렸다.³²⁵⁾

참여자들의 증언에서 보듯이 이 시기 행해졌던 연행자 훈련은 어떤 기술을 습득하는 훈련이 아니라 참여자 개개인의 내면에 대한 통찰과 경험을 위주로 진행되었다. 결과는 위에서 보듯이 개인 모두에게 서로 다른 지점에서 다른 발견들이 다양하게 성취되었고 방법 또한 고정되어 있지 않았다. 하지만 그로토프스키는 이렇게 발견된 개인의 경험들을 하나의 객관적인 통로로 만들어 구조화하려 하였다. 다시 말해, 참여자들은 전혀 구조화되어 있지 않은 과정을 경험하는 것이 아니라, 약간의 세부

324) R. Mennen, *op. cit.*, pp. 66-69; 안창경, 위의 논문, 67쪽 재인용.

325) James Slowiak, & Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, London and New York: Routledge, 2007, p. 114 ; 안창경, 위의 논문, 67쪽, 재인용.

적 방법은 달라도 비슷하게 만들어진 구조를 체험하게 된다는 것이다. 그리고 객관연극시기에 이르러 이러한 과정을 ‘보기(Watching), 움직임(Motion), 행동(Action)’등의 이름으로 정리하였다. 특히 이 시기에는 제작 연극 시기 몸의 훈련을 중요시했던 것과 비슷하게 참여자들의 신체 훈련을 강화한다. 그래서 전통적인 노래 훈련과 움직임 훈련을 기본으로 하는 과정을 추가했고, 개인의 연행 구조와 집단의 연행구조에 대한 개발에도 주력하였다. 그로토프스키는 후반기 작업에서도 자발성은 구조 없이 발현되기 힘들다고 생각하고 배우의 몸이 일상의 상투적 행위를 벗어나 좀 더 고양된 단계로 이동하기 위한 훈련의 구조들을 만들고자 했다.

사실 그로토프스키 탈연극 작업의 배우 훈련은 정확하게 혹은 체계적으로 기록되어 있지 않다. 다만 위의 인용문들과 같이 참여자들의 증언이 기록으로 남아있을 뿐이다. 소수의 인원들에게만 참관이 허락된 그의 마지막 시기 작업에서의 배우 훈련 과정 역시 몇몇의 참여자들의 경험에 대한 기록으로만 남아있을 뿐이다. 하지만 그가 제작 시기부터 마지막 운반수단으로서의 예술 시기까지 변함없이 추구한 것은 바로 성찰을 기본으로 하는 배우 훈련으로 요약될 수 있다. 전반기의 ‘성스러운 배우’나 후반기의 ‘연행자’ 모두가 몸의 일상적 행위들을 제거하기 위해 극도로 탈진된 육체적 상태에 도달해야하기 때문에, 그동안 그로토프스키의 배우 훈련은 마치 의식이 제거된 상태에서 행해지는 영적 훈련과 같이 여겨지곤 했다.³²⁶⁾ 하지만 그는 성스러운 배우를 위한 훈련에서도 무의식적 충동을 이끌어내기 위한 명확한 신체상을 배우에게 만들어주고자 노력했으며, 마치 구도자와 같은 연행자로서의 참여자 훈련에서도 역시 자신의 의식에서 시작되는 성찰을 바탕으로 한 훈련을 중요하게 생각했다. 따라서 그로토프스키 탈연극 시기의 참여자 훈련도 그동안은 배우

326) “그로토프스키의 연기 훈련에 관한 이미지는 혹독한 신체 훈련을 하는 수행자들 혹은 바닥에 몸을 던진다거나 소리를 지르고, 거짓 카타르시스 경험을 하는 장면과 연결되어 있다.” Lisa Wolford, “Grotowski’s vision of the Actor: the search for contact”, *op. cit.*, p. 191.

훈련의 관점으로 바라보지 못했지만, 프로젝트 전 과정을 참여자 훈련의 과정으로 파악한다면 관찰과 성찰을 기본으로 하는 참여자의 의식이 프로젝트의 가장 중요한 요소임은 부인할 수 없을 것이다.

2.2. 배우의 현존을 강화하는 연기 훈련

브룩은 배우 훈련에 있어 먼저 스타니슬랍스키 시스템에 따라 작업해왔던 배우들의 관습을 깨는 일부터 시작했다. 등장인물의 행동에 합리적인 동기가 발견되지 않으면 움직이지 않는, 다시 말해 이성적으로 동의되지 않으면 신체를 움직이지 않는 메소드 배우들의 습관을 바꾸기 위해 전혀 다른 방식으로 연기 훈련에 접근했다. 이를 위해 브룩은 훈련에서 항상 배우들에게 미리 ‘준비’³²⁷⁾해야 할 두 가지 요소를 강조했는데 배우들의 ‘열려있는 상태’와 ‘즉각성(immediacy)’이다. 특히 즉각성은 그가 강조한 배우의 ‘투명함’과 직접적으로 연결된다. 브룩의 작업은 항상 서로 다른 문화적 경험을 가진 배우들이 모여서 함께 작업을 준비했지만, 그들은 이미 충분히 훈련받았다는 것에 주목할 필요가 있다. 그들의 몸, 정서, 목소리는 잘 훈련되어 통제 가능한 경지에 있었고 더 나아가 낯선 환경에서 익숙하지 않은 유형의 연기에 어떻게 반응할 것인가를 배워왔다는 것이다. 이를 위해, 배우들은 익숙하지 않은 자극에 반응하는 능력을 계속 발전시켜 나갔다.

브룩이 강조한 ‘반응성(responsiveness)’이란 “단순하고 직접적인 방식으로 어떤 본질(substance)을 감지하고 함께 연기할 수 있는 능력”을 뜻한다.³²⁸⁾ 이러한 본질은 배우 내면에서 일어나는 충동일 수 있다.

327) 브룩은 ‘훈련’이라는 단어보다 ‘준비’라는 용어를 선호했다. 이는 어떤 기술적 능력을 가지고 있는 배우보다는 심리신체적으로 어떤 상태에 도달해 있는 배우를 선호했기 때문이라고 해석할 수 있다.

328) Lorna Marshall & David Williams, *op. cit.*, p. 179.

브룩은 이러한 반응 훈련을 배우 내면과 연결해서, 또한 다른 배우들과 관련해서 진행해야 하며 텍스트와도 연계해야 한다고 주장한다. 브룩의 훈련에서는 내적 충동과 상대 배우와의 관계에서 오는 충동, 그리고 텍스트와 공간에 대한 충동을 지적 분석이나 토론보다 우위에 둔다. 왜냐하면 다양한 충동은 신체와 연결된 직관을 통해 발전된다고 믿었기 때문이다.

모든 연습은 반드시 특별한 맥락에서 다시 만들어져야 한다. 중요한 것은 교환과 미묘한 영향이다. [...] 모든 순간 당신은 변하고 반응한다. 이러한 방식으로, 소리와 움직임은 교환되고 당신의 내적 상태는 끊임없이 변화한다.³²⁹⁾

위의 인용문에서 보듯이 배우는 고정되어 있는 텍스트나 규칙에 의해 훈련에 임하는 것이 아니라 항상 변화하는 충동에 반응할 수 있어야 한다. 다시 말해, 배우는 물리적 자극에 의한 내적 충동이 어떻게 달라지는지 관찰하고, 발생한 충동에 어떠한 방식으로든 반응할 수 있어야 한다는 것이다. 왜냐하면 내적 움직임과 외적 행동은 반드시 역동적 교환의 관계에 있고 모든 것은 서로 연결되어 있기 때문에 배우의 완전한 감각과 몸의 표현을 각각의 고립된 부분으로 만들어서는 안 된다고 생각했기 때문이다. 그는 셰익스피어의 <태풍 The Tempest>을 만들었던 작업 과정을 설명하면서 배우뿐만 아니라 작업에 임하는 모든 사람들이 어떻게 텍스트와 환경과 직접적인 관계를 맺고 이에 반응하는 연습이 진행되었는지 다음과 같이 설명한다.

우리가 펼 했던 간에 연습은 몇 명의 배우들이 하는 ‘논다(playing)’라는 말의 의미 그대로 일련의 게임 형태를 취해야 한다고 느꼈다. [...] 그 과정의 시작은 바로 평범한 주위 환경에서 끌어내는 것이었으

329) *Ibid.*, p. 181.

므로 모든 캐스트, 조수들과 함께 우리는 숙소와 옛 수도원 안에 있는 큰 회랑을 연습장으로 빌려 놓은 아비뇽을 향해 떠났다. 평화와 절대적인 격리 속에서, 그곳에서 10일간의 준비 기간을 보냈다. 모두들 대본을 손에 들고 왔지만, 결코 그 대본들은 펼쳐진 적이 없다. 단 한 번도 그 작품에 손을 대지 않은 것이었다.³³⁰⁾

특별한 맥락에서의 연습을 진행하기 위해 그는 모든 참여자들에게 특별한 공간과 시간을 제공하고 참여자들이 그것에 반응하기를 원했다. 특히 참여자들의 신체와 음성도 이 특별한 공간과 시간 안에서 새로운 자극과 변화에 반응해야만 했다.

신체 훈련을 먼저 시작했고, 그 다음에는 발성 연습을 하였다. [...] 손, 귀, 눈 등의 빠른 반응, 쉽게 알게 되면서도 끊임없이 재생해야 하는 공유 의식을 위해 그룹 훈련도 하였다. [...] 신체뿐만 아니라 사고와 느낌이 모두 작품 속으로 들어와야 하고 조화되어야 하는 것이었다. [...] 신체를 통한 직관적인 이해의 가능성은 여러 가지 다른 방법으로 자극되고 발전된다. [...] 수없이 많은 방식으로 각 장면을 즉흥극으로 연습했고, 배우들은 그들의 상상력에 암시된 수많은 물건과 모든 공간을 사용하도록 완전한 자유를 가지고 임했다.³³¹⁾

이렇게 브룩의 작품 연습은 텍스트를 분석하고 인물을 구현하는 것에서부터 벗어나 전혀 새로운 자극에 반응하여 그러한 감각이 작품 속에 다시 반영되도록 배우들을 훈련하는 과정이었다. 브룩이 생각한 이상적인 배우는 항상 모든 자극에 반응 가능한 몸을 가지고 있는 고도로 훈련된 배우이다. 배우는 공간과 시간과 상대 배우와 그 외 모든 극적 요소로부터의 자극에 반응할 수 있어야 한다. 이를 위해 브룩은 그로토프

330) 피터 브룩, 앞의 책, 134-137쪽.

331) 위의 책, 137-138쪽.

스키의 조형 훈련과 비슷한 신체 훈련을 진행했다.

생각하지 말고, 오른쪽 팔을 움직여서 어디든 가게 해라, 정말로 어느 위치든 좋다. 내가 신호를 주면 그렇게 하라, 그리고 움직임을 멈추라. 가라! 지금 그 제스처를 바로 거기서 유지하고 움직이거나 그것을 변화시키지 마라. 단지 당신이 표현하고 있는 그것이 무엇인지 느끼도록 노력하라. 어떤 종류의 표현이 당신의 몸의 자세로부터 발산되지 않을 수 없다는 것을 인식하라.³³²⁾

위 인용문에서 보듯이 배우는 정지된 동작을 탐구한다. 정지된 동작에서 느낌을 찾는 것이다. 브룩은 다시 배우에게 정지된 움직임에서 자세를 바꾸지 않은 채로, 손과 팔, 어깨, 눈 주위 근육과의 관계를 느껴 보라고 지시한다. 여기서 중요한 것은 처음에는 신체적으로, 이후 인식적으로 부분적인 신체와 전체적인 자세의 관계를 감지하는 것이다. 그리고 다시 외부의 지시에 의해 만들어진 동작으로부터 위와 같은 과정을 훈련한다. 이것 역시 외부에서 결정된 동작으로부터 시작해서 배우의 내적 연결성을 탐구하는 과정이다. “즉 ‘외적인 것’이 ‘내적인 것’을 바꾼다.” 브룩에 따르면 이러한 연결이 “에너지의 자유로운 순환의 열린 순간”을 만들어내는데, 이러한 순간이 곧 ‘투명성’의 순간인 것이다.³³³⁾

당신이 이전에 만들었던 자유로운 움직임과는 다른 무언가가 외부적으로 당신에게 주어진다. 그러나 그것을 전체적으로 바라본다면 결국 같다. 그것은 당신 것이 되고, 당신이 그것이 된다. 진정한 배우는 외부로부터 오는 것과 내부에서 나오는 것이 완전히 섞이는 그 순간에 실제적인 자유가 일어난다는 것을 알고 있다.³³⁴⁾

332) 위의 책, 135쪽.

333) Lorna Marshall & David Williams, *op. cit.*, p. 180-181.

334) 피터 브룩, 앞의 책, 142쪽.

반응성 훈련은 곧 이러한 투명한 배우를 만들기 위한 훈련이다. 브룩의 투명한 배우는 다양한 외부자극과 내적 충동의 유기적 연결 속에서 완성되기 때문이다.³³⁵⁾ 이러한 반응성에 기초한 배우들은 ‘개인의 연결망(network)’ 속으로 들어가야 한다. 이는 배우 각각의 투명한 상태는 개인적 수련이나 연습에서 그치는 것이 아니라 상대 배우와의 관계 속에서 완성됨을 의미한다. 앞서 브룩이 강조한 투명성을 확보한 배우들은 이제 두 사람 이상의 연결망을 만드는 훈련을 한다. 예를 들어, 훈련하는 배우 두 사람은 마주 보고 서서 한 손을 사용하여 대화를 시도한다. 한쪽 손 외에는 다른 어떤 움직임도 없어야 하고 오직 상대방의 신체적 자극에 한쪽 손으로만 즉각적으로 반응한다. 이미 만들어진 어떤 신호나 코드를 만들어서는 안 된다. 오직 상대방의 한쪽 손에서 상대방의 완전한 존재를 감지하려고 노력하며 두 사람은 한쪽 손으로만 반응하는 관계를 만들어 가게 된다.³³⁶⁾

흥미로운 것은 주고받음이다. 연기란 각각의 배우의 손에 머물러 있지 않는다. 그것은 두 손 사이의 공기 속에 존재한다. 이런 종류의 연기는 서사도 아니고, 심리도 아니고, 정서도 아니다. 훨씬 더 근원적인 것이다. 말로 표현할 수 없는. 묘사할 수 없는.³³⁷⁾

335) 심리신체적 에너지를 가지기 위해서는 몸과 정신 모두의 근육을 키우는 것이 중요했다. 그래서 배우의 신체 훈련은 비단 육체의 훈련뿐만 아니라 몸과 정신이 연결된 훈련이 강조되었다. 이러한 훈련들은 물질과 정신의 상호작용을 접촉과 비언어적 반응을 통해 끌어낸다. 이를 통해 배우의 의식, 호흡, 동작 모두가 일체 되는 훈련이다. 이러한 훈련을 위해 주로 동양의 무술이 많이 사용되었다. 동양의 무술은 신체와 정신을 함께 연결된 하나의 유기체로 파악한다. 특히 브룩은 공연 <마하브라타>를 만들면서 인도 남부의 무술인 카타칼리와 칼라리콰이어투를 배우들에게 집중적으로 훈련시켰다. 브룩은 이 외에도 중국의 무술인 ‘타이 취’와 ‘공수도’ 등도 연기 훈련과 접목하여 사용하였다.

336) Oida Yoshi, *The Invisible Actor*, London: Methuen, 1997, p. 75-76.

337) *Ibid.*, p. 76.

위의 인용문에서 보듯이, 브룩에 따르면 연기란 배우 자신의 손과 내면을 역동적으로 연결하고, 또 다른 손을 통해 그 보이지 않는 연결망으로 이어진다. 즉, 배우가 자신과 상대 배우에게, 그리고 전체 앙상블(팀 원 모두)에게, 그리고 관객에게 연결되는 연결망을 의식해야만 하는 것이다. 그리고 브룩은 이렇게 확장된 연결만이 더 깊은 ‘개성(individuality)’을 가져오고 자기 자신의 상상력보다 훨씬 더 풍부한 ‘집단적인 상상력’을 가능하게 한다고 강조한다.³³⁸⁾ 왜냐하면 브룩이 원하는 연극적 생산물은 외적인 미장센뿐만 아니라 이렇게 눈에 보이지 않는 관계들의 연결망으로 구성되기 때문이다. 역설적이게도, 이렇게 배우 개인에서 시작된 몸과 정신의 연결은 결국 공연 전체의 연결망을 인식하는 것으로 확대되는 것이다.

브룩은 또한 공연에서 눈에 보이는 것은 “보이지 않는 빙산의 한 조각에 불과한 이미지들의 표면적 패턴”일 뿐이며 그러한 이미지들 밑에, “보이지 않는 관계들의 연결망”이 숨겨져 있다고 지적한다.³³⁹⁾ 작품 전체에 있어 이러한 보이지 않는 관계망을 연결하는 사람이 바로 배우이다. 그래서 배우는 모든 연극적 소통을 발생시키고, 그것들을 역동적으로 만드는 사람이 된다.³⁴⁰⁾ 물론 보이지 않는 관계망은 텍스트와도 연결되어 있다. 브룩은 “텍스트는 그것의 표면적 맥락과 의미의 용어”로 다루어져야 하고 또한 “지적으로보다는 신체적이고 정서적으로 탐색되고 이해되어야 한다.”고 주장한다.³⁴¹⁾ 이런 맥락에서, 브룩이 그의 배우들에게

338) Lorna Marshall & David Williams, *op. cit.*, p. 181.

339) 브룩의 작업에 배우로 참여했던 일본 배우 요시 오이다(Yoshi Oida)는 눈에 보이지 않는 이러한 연결망을 설명하면서 에너지의 순환을 설명하였다. Oida Yoshi, *op. cit.*, p. 75-76.

340) 그렇지 않으면 보이지 않았을 진실을 포착하는 것이 배우이다. 투명함의 순간에, 의식이 사라지지 않고 유지되어 있는 그런 순간, 배우는 ‘언어, 노래, 춤의 ‘영혼’이나 ‘삶’의 제시를 위한’ 장소나 행위가 된다. 브룩은 그러한 영혼이나 삶이 연극적 형식 밑에 보이지 않게 존재한다고 믿었다.

341) Peter Brook, *The Shifting Point*, London: Methuen, 1994, p. 108. 특히 브룩은 1971년 개최된 이란의 예술 페스티벌에 <오가스트>라는 작품을 출품

추구한 반응성은 순수한 지적 이해를 넘어선다. 오히려 그에 따르면 배우는 텍스트를 언어로만 이해하는 것이 아니라 배우의 지성적이고, 정서적이고, 신체적인 요소 모두를 사용해야 한다. 그렇기 때문에 브룩의 다문화 배우들과의 작업이 문화전환적(transcultural)³⁴²⁾ 가능성에 열려있을 수 있었던 것이다.

그로토프스키와 브룩은 배우와 역할의 관계에 있어 배우 자신의 현존을 더 중요하게 생각하며 이에 합당한 배우 훈련들을 만들었다. 이러한 훈련들은 종종 ‘드러냄’, ‘투명함’, ‘충체적’, ‘거룩한’ 등의 단어들이 주는 이미지로 인해 그동안 훈련의 영역에서 그 실체가 무엇인지 잘 설명되지 않았거나 오해되었던 부분이 많다. 하지만 앞서 살펴보았듯이 이러한 단어들이 내포하고 있는 상태에 도달하기 위해서는 무엇보다 배우의 내면의 충동과 외적 신체가 잘 연결되게 하는 훈련이 가장 우선된다. 그것은 자신의 신체상을 인지하고 신체의 모든 움직임을 통제할 수 있는 능력을 기르는 것이다. ‘성스러운 배우’, 혹은 ‘투명한 배우’의 상태는 배우 내면의 충동과 외적 발현의 이분법을 넘어서 자극-반응이 하나의 유기적 작용을 통해 실현될 때 가능하기 때문이다.

하는데 언어의 관습적 의미를 모두 해체하고 공연에만 사용되는 ‘오가스트어’를 창조한다. 이를 통해 텍스트 너머의 언어의 소리와 연결된, 의미를 넘어선 관계망을 부각시켰다.

342) 브룩의 문화전환적(transcultural)작업은 서로 다른 문화적 배경을 지닌 배우들이 어떻게 함께 공존할 수 있는가라는 질문에서 창작의 출발점을 찾는다. 그동안의 실천적 경험을 통해 그는 다국적, 다문화 배경의 배우들 속에 존재하는 ‘번역할 수 없는’ 어떤 것들을 이데올로기적이고 정치적인 차원이 아닌, 연극의 제의적 기능의 차원에서 번역하는 것을 시도했다. 그는 각각의 구체적인 문화적 특징들을 제거하고 좀 더 보편적 언어로서의 예술을 만들고자 했다. 브룩은 그로토프스키와 같이 배우들이 심리적, 신체적으로 자신들의 문화적 관습에서 벗어나기를 원했다.

3. 훈련과 성찰의 이중 의식

그로토프스키에게 있어 배우가 숨겨진 내면을 드러내고 자신의 자아를 발견하는 것은 연기의 핵심이다. 숨겨진 내면은 충동 그 자체일 수도 있고 또는 충동에 의해서 드러나는 인간의 본능일 수도 있다. 그로토프스키는 이러한 숨겨진 내면이 드러나는 상태를 육체적이고 본능적이며 무의식적인 ‘자연발생적 행위’라고 정의한다. 인간은 기존에 길들여진 사회적, 문화적 관습에 의해 이러한 자연발생적 상태를 발현하지 못하고 사는데, 연극에 있어서도 마찬가지로 배우들이 무대에서 자연스러운 연기를 하지 못하는 것은 결국 관습화된 생각과 신체의 길들여진 패턴들 때문이다. 그래서 자연스러운 충동의 발산을 막는 장애물을 제거하기 위한 훈련이 그의 연기 훈련법의 목적이었다. 즉, 그로토프스키에게 있어 지극히 ‘자연스러운 것’은 관습과 패턴으로부터 탈피한 충동적이고 즉자적 행동이다.

그로토프스키가 주장한 이러한 ‘자연스러움’은 3장에서 살펴본 스타니슬랍스키의 ‘자연’과는 또 다른 차원의 용어임을 알 수 있다. 스타니슬랍스키의 ‘진실’과 ‘자연스러움’은 믿을 수 있는 것으로서의 진실과 그것을 구현해 내는 방법에 있어서 자연스러움을 의미했다. 하지만 그로토프스키에게 있어 자연스러움은 충동에 이끌린 인간의 본성을 드러내는 것이다. 그로토프스키는 배우의 자아, 즉 본성이 무대 위에 드러날 수 있으며 드러나야만 한다고 생각했다. 이렇게 드러나는 자아는 혹독한 신체 훈련을 통해 거짓된 습관과 심리적 장애물이 제거된 상태이다. 요약하자면 그로토프스키는 배우의 “신체적 현존과 자아의 현존을 추구했으며 그들을 순수한 근원적 현존”³⁴³⁾이라고 믿었다.

무대 위 배우의 현존에 주목한 이러한 연극적 흐름은 그로토프스키에게서 시작되어 이후 신체 중심의 연극에 많은 영향을 끼쳤다. 배우

343) 김방옥, 앞의 논문, 2002, 301쪽.

의 신체가 중심이 되는 연극에서 몸은 드라마적 구조를 대체하는 연극 언어의 중심으로 부상하였고 배우는 더이상 재현의 매개로 인식되지 않았다. 배우는 텍스트에 제시된 인물을 ‘정확하게’ 분석하여 ‘진실하게’ 재현하려 노력하지 않아도 된다. 오히려 배우 자신의 감정과 정서, 그리고 충동에 집중하고 그것을 무대 위의 생생한 에너지로 만들어내는 기술을 강화하기 시작하였다. 신체 중심의 연기론들은 진실을 추구하는 하나의 방법으로서 몸을 선택했다. 앞에서 살펴본 스타니슬랍스키는 객관적 과학에 근거한 연기 언어를 구축하려 했다면 이러한 이성주의에 반대하여 배우의 주관성을 전면화한 그로토프스키 이후의 신체 중심 연기론은 몸 에 대한 개인적 근거를 마련하는 데 집중했다. 또한 그로토프스키가 배우를 위한 심리신체적 방법에 주목한 지점은 스타니슬랍스키의 후반 작업인 신체 행동을 통한 배우의 심신일원론적 훈련 과정과도 연결된다.

그동안 그로토프스키나 브룩의 배우 훈련은 혹독한 신체 훈련을 통한 고행처럼 인식되었거나, 혹은 신비한 영적 세계를 체험하는 과정으로, 혹은 배우의 즉흥 훈련으로 집중되어 적용되곤 했다.³⁴⁴⁾ 하지만 두 사람의 배우 훈련 과정은 철저하게 배우의 의식적인 관찰과 통제 아래 신체를 훈련하는 과정을 기본으로 하고 있다. 특히 아크로바틱, 아시아 무술, 인도의 요가 등에 집중하는데 이들은 모두 정신과 신체를 하나로 이해하는 데서 출발하는 훈련들이다. 이러한 훈련에서 배우 내면의 충동이 자극에 즉각적으로 반응하기 위해서는 배우가 자신의 몸을 인식하고 몸의 충동을 발견하는 과정이 필수적이다. 그로토프스키는 제거의 기술을 통해 내적 충동이 외적으로 드러나는 신체상을 만드는 일에 주력하였고 브룩도 역시 배우가 내적, 외적 자극에 유기적으로 반응할 수 있는

344) 그로토프스키가 마지막 작업 시기에 이르러 이탈리아의 폰테데라에서 진행한 훈련에 대해 얀 코트는 다음과 같이 묘사한다. “이 극단의 단원들이 수도사와 수녀들처럼 사원에서 하는 식으로 서약을 했는지는 모르겠지만, 이 극단은 수도원의 엄격한 규율을 표본으로 삼았다. 그로토프스키는 그의 추종자들에게 인간이 지닌 인내의 한계를 거의 무시할 정도의 사회적 격리, 절대적 복종, 그리고 육체적 훈련을 요구했다.” 얀 코트, 김동욱 외 옮김, 『얀 코트의 연극론』, 서울: 도서출판 동인, 2002, 208쪽.

몸을 만들어 자극에 투명한 배우를 만들고자 했다. 그로토프스키는 본능과 의식을 몸을 통해 사유하면서 다음과 같이 말한다.

존재로서 한 장소에 두 가지 극점과 서로 다른 두 축이 있다 : 본능의 축과 의식의 축이다. 일반적으로 일상의 미온성은 이 사이에 있게 하여 사람들은 전적으로 동물도 아니고, 그렇다고 전적으로 인간도 아닌 채로 움직이게 되는 것이다. [...] 인간을 만드는 것은 바로 주위를 게을리하지 않는 의식인 것이다. 이러한 두 극점 사이의 긴장이 바로 모순과 신비의 충만함을 준다.³⁴⁵⁾

아시아의 전통적인 무술에 있어서나 현대 퍼포먼스에 있어서도 배우는 이러한 양 극점- 본능과 의식- 사이에 서 있다. 그래서 본능을 외적으로 발현하고자 할 때, 배우는 자신의 의식과 함께 깨어있어야 한다. 이것은 곧 우리가 즉흥이라고 부르는 훈련이 반드시 의식을 동반하는 행위라는 것을 반증한다. 내면의 충동과 신체적 행동은 동시에 나타나는 것인데 의식의 작용이 빠진 충동이란 없고 생각 없는 행동 역시 존재할 수 없기 때문이다.

대개는 소위 즉흥이라는 것을 하는 사람들은 아마추어, 즉 비책임성 안에 빠져있다. 즉흥을 실행하기 위해서는 신성한 수행 능력이 필요하다. 그리고 그러한 작업을 가능케 하는 것은 열성이 아니라 바로 숙련된 솜씨이다. 물론 숙련된 솜씨를 가진 후에 문제가 제기되는 것은 바로 마음이다.³⁴⁶⁾

위의 인용문에서 보듯이 그로토프스키가 추구한 즉흥은, 결과를 책임지지 않는 ‘비책임성’의 본능적 행위가 아니다. 이것은 ‘숙련된 솜씨’

345) 모니크 보리, 앞의 책, 158-159쪽.

346) 위의 책, 153쪽.

를 바탕으로 발휘되는 ‘신성한 능력’이다. 브룩 역시 그의 모든 연극의 여정에서 변함없이 고도로 훈련된 배우를 요구했다. 브룩이 늘 강조하는 ‘모든 반응에 열려 있고 즉각적으로 응답하는 통합적인 몸’은 신체의 통합적 훈련을 통해서 가능하다. 더 나아가 그는 정서도 훈련을 필요로 한다고 주장했다. 물론 이들 모두를 관통하는 훈련은 단순히 기술 축적을 목적으로 하는 신체 훈련이 아니라, 배우의 내적 정서와도 긴밀히 연결되는 신체 훈련인 것을 위에서 살펴봤다. 그러므로 즉흥은, 그리고 본능은 의식적 훈련을 매개로 발현된다는 역설에 다다른다. 배우는 고도의 훈련된 몸으로 충동과 마주해야 한다. 훈련된 몸은 오히려 충동에 유연하게 반응한다. 그것은 배우의 잠재의식의 영역을 의식의 영역으로 초대하는 과정이다. 그리고 이러한 훈련의 과정은 끊임없는 자아 성찰의 시각을 동반한다. 요약하자면, 일반적으로 연기 훈련의 과정에서 배우가 자신의 자아를 드러내는 연기는 내면의 충동에 반응하는 연기라 생각하고 배우 자신의 자아를 그대로 무대 위에 드러내는 일에만 (그것이 가능하다고 생각하고) 주목하기 쉽다. 하지만 자극에 즉각적으로 반응할 수 있으려면, 배우는 오랜 시간의 체계적 훈련을 통해 늘 의식적으로 깨어있어야 한다는 사실을 잊어서는 안 된다.³⁴⁷⁾

그로토프스키는 탈연극 작업의 정점인 운반수단으로서의 예술을 언급하면서도 배우의 의식에 대해 깨어있으라는 지침을 내린다.³⁴⁸⁾ 앞서 살펴본 것처럼 후반기 탈연극의 시기에도 작업 참여자들은 프로젝트 참여를 통해 줄곧 비판과 성찰의 의식적 행위를 멈추지 않았다. 그의 프로젝트는 문명으로부터 단절을 통해서 원시적 상태로 돌아가고자 하는 단순한 행위를 시도한 것이 아니다. 오히려 그러한 원시적 상태의 체험을

347) 그렇기 때문에, ‘그로토프스키 3일 워크샵’ 혹은 ‘유진 바르바의 전표현단계 훈련 워크샵-7일과정’과 같은 것은 사실 이들의 이론에서 가장 중요한 지점을 훈련하기 어렵다. 충동은 오래 시간 숙련된 기술을 통해 발휘되기 때문이다.

348) “일어나고 있는 것을 바라보라. 당신에 대하여 깨어있으라. [...] 일어나고 있는 사실에 주목하라. 당신에 대하여 깨어있으라!” 제리 그로토프스키, 앞의 책, 158쪽.

통해 개인과 공동체의 성찰적 시각을 살려내는 것에 목적이 있었다. 성찰은 그로토프스키가 지향한 훈련의 가장 중요한 요소였고 이를 통해 다양한 개인의 경험과 문화와 언어를 뛰어넘는 보편적 훈련의 과정을 탐색했다. 브룩도 이와 비슷한 과정을 거치며 다양한 문화적 배경을 지닌 배우들에게 자신들의 길들여진 행위들을 넘어서는 새로운 차원의 연극 언어를 만들도록 했다. 이는 그 무엇보다 비판과 성찰을 기본으로하는 배우의 이중 의식을 활발하게 작동시킨 훈련의 과정으로 해석할 수 있다.

그로토프스키는 배우의 이중 의식에 대해 다음과 같은 고전적인 질문에 답하며 연기 행위에서 배우 자신으로서의 의식을 유지해야 할 것을 다시 한 번 강조한다.

예를 들어, 노래할 사람은 누군가? 당신인가? 만약 당신의 할머니의 노래라면 당신 자신으로서 부를 것인가? 만약 당신이 당신의 고유한 신체의 충동을 가지고 할머니 입장에서 노래를 부르려고 한다면 그 노래는 당신 할머니가 부른 것도 아니고 당신 자신이 부른 것도 아닌, 할머니 노래를 연구하고 있는 당신이 부른 것이다.³⁴⁹⁾

위의 인용문에서 보듯이, 노래를 부르는 이는 자기 자신이 아니다. 할머니도 아니다. 이것은 재현의 틀을 벗어나는 연극 속에서도 배우는 스스로를 보고 있는 시선에서 자유로울 수 없다는 것을 의미한다. 그러므로 역할을 보여주든, 자신을 보여주든 배우에게서 보여주고 있는 자신을 보고 있는 이중의 시선은 제거될 수 없다. 그렇기 때문에 배우-역할의 관계에 있어 역할을 없애고 배우의 현존을 강조한 연기 훈련에 있어서도 배우 자신을 통제하고 관찰하는 비판과 성찰의 이중 의식은 여전히 존재한다. 그로토프스키의 다음의 인용문은, 그가 두 개로 분리된 시선을 늘 배우 안에 가정하고 있었다는 사실을 잘 보여준다.

349) 제리 그로토프스키, 앞의 책, 165쪽.

나의 나(I-I) : 우리는 다음과 같은 옛말을 찾아 볼 수 있다. ‘우리는 둘이다. 먹이를 쪼아 먹는 새와 응시하는 새. 하나는 죽을 것이고 하나는 살 것이다.’ 시간 속에서, 쪼아 먹고 있는 것에 빠져 있는 우리들을 응시하는 우리 자신은 또 다른 차원에 있다. 시간을 벗어난 것으로서 존재하는, 자신의 다른 부분에 의하여 응시한다는 것을 느낀다는 것은 바로 다른 차원을 나타내는 것이다. 나의 나가 존재한다. 두 번째 나는 가상의 실재이다. 그것은 우리 속에 있는 타인의 시선이나 타인의 판단이 아닌 움직이지 않는 시선과 같은 것이고 사물을 비추는 태양과 같은 침묵의 존재이다.³⁵⁰⁾

배우와 역할의 관계에 있어 역할이 소멸된 상태에서도 배우의 이중 의식은 비관과 성찰의 시각에서 여전히 유효하다. 배우의 현존을 강화하는 훈련은 단순히 신체를 훈련하기 위한 목적에서 이뤄진 것이 아닌, 내면의 충동과 연결되는 신체를 만들기 위한 과정이었고 배우의 의식이 활발히 작동하는 과정이었다. 이렇게 역할을 소멸시키고 자신을 드러내는 전 과정에 걸친 비관과 성찰의 시각은 역시 배우의 이중 의식과 긴밀히 연결되는 지점이다.

350) 위의 책, 181쪽.

VI. 결론

배우는 무대 위에서 만들어지는 기호의 생산자인 동시에 생산물이다. 연극이라는 형식 안에서 연극이 자체적으로 만들어내는 수많은 기호들과 의미들의 불투명성은 사실 배우에게 가장 집약적으로 나타난다. 그래서 “배우란 연극성의 불명확성이 드러나는 장 자체”라고 할 수 있다.³⁵¹⁾ 왜냐하면 배우는 계속해서 변화하는 존재로 무대 위에 현존하며 의미를 만들면서 동시에 의미 자체로 작동하는 중첩된 역할을 수행하기 때문이다. 또한 배우는 두 개의 축 위에서 기능하는데, 허구 혹은 환상의 세계 속에 편입되어 의미를 생산하기도 하고, 또 다른 한 편으로는 현실과 연결되는 구체적 행위에 전념하기도 한다. 하나의 세계가 완전히 부재함으로 허구의 세계로 진입할 수도 있지만, 무대 위에서는 다른 세계의 부재와 관계없이 또 다른 세계가 형성 될 수도 있다. 그래서 배우는 늘 두 가지 역할에서 모순된다. 결국 배우의 고유한 역할은 이러한 이중적인 세계에서 불완전한 영역을 담당하는 것이다.

그래서 배우의 이중 의식을 중심으로 하는 배우의 이중성은 연기 행위를 정의하기에 적합한 요소이다. 배우라는 존재가 이렇듯 불완전하고 또한 배우가 스스로 만들어 내는 연기 행위도 완전하게 통일된 상태에 머물러 있지 않음에도 불구하고 그동안 전통적 연기론을 해석하는 과정에서 배우는 대부분 고정되고 단일한 존재로 파악되고, 연기 행위는 통일되고 안정된 상태로 인식되어 온 것이 사실이다. 배우와 역할의 거리를 축소시키는 연기론에 있어서 배우는 역할의 삶을 살아내는 단일한 의식을 가지고 있다고 인식되었고 역할의 영역이 소멸되는 관계에 있어서도 배우는 하나로 통일된 존재로 무대 위에 있다고 생각되었다. 배우와 연기 행위에 관한 이러한 통상적 이해는 앞서 살펴본 대로 훈련의 영

351) 안 위베르스펠트, 『관객의 학교: 공연 기호학』 신현숙, 유효숙 역, 아카넷, 2012. 34쪽.

역에서 개별 연기론을 비롯하여 연기 행위 전반에 걸쳐 배우의 이중 의식에 대한 이해를 축소시켰다.

배우가 연기를 하고 있는 자신을 바라보는 그 시선을 제거하지 않는 것, 그것은 곧 자기 자신에 대한 관찰과 통제, 비판과 성찰의 요소가 연기 행위의 중요한 요소임을 의미한다. 따라서 배우의 이중 의식으로 전통적 연기론을 재해석하는 일은 배우가 연기 행위의 핵심 요소를 명확하게 인식하고 훈련의 언어로 연기론을 읽어 내기 위해 반드시 필요한 과정이다. 배우-역할의 관계에 있어 역할의 비중을 강조했던 스타니슬랍스키도 배우-통제자로서의 이중 의식을 강조하며 신체 행위법으로 시스템 연기를 정리했다. 브레히트는 물론 이러한 관찰자적 시선을 연기의 가장 중요한 요소로 꼽았다. 그래서 게스투스를 서사극 기획의 핵심으로 삼고 학습극 실천을 통해 배우의 비판적 의식을 훈련했다. 그로토프스키 역시 완전한 자아의 드러냄은 결국 충동과 유기적으로 연결되는 신체로부터 시작된다는 것을 거듭 강조하며 수행과도 같은 자기 성찰의 훈련을 계속해 나갔고 훈련의 전 과정에서 배우의 의식은 적극적으로 활용되었다.

이러한 배우의 이중 의식을 훈련에 적용하기 위한 가장 핵심적 요소는 스타니슬랍스키에게 가장 중요했던 심리와 신체가 유기적으로 연결되는 훈련이다. 이것은 배우-역할의 관계를 어떻게 바라보느냐에 상관없이 각각의 연기론에서 모두 중요하게 생각한 지점이다. 배우가 등장인물의 삶을 살아내기 위해, 혹은 배우가 자신의 사회적 의식을 반영한 인물을 무대 위에서 제시하기 위해, 혹은 배우가 자신의 자아를 무대 위에 드러내기 위해, 심리와 유기적으로 연결되는 신체중심의 훈련은 반드시 필요하다. 그리고 배우는 이러한 훈련을 통해 스스로의 의식을 깨울 때, 위에 열거한 각 연기론의 목표가 무대 위에서 완성된다. 그렇기 때문에 연기하고 있는 자신을 스스로 바라보는 시선이 바탕이 되지 않는 행위는 연기라고 볼 수 없다.

배우의 역설이란, 연기라는 거짓된 행위를 진실하게 수행하는 것

이다. 여기서 말하는 진실은 각각의 이론에서 그동안 조금씩 다르게 정의되어 왔다. 스타니슬랍스키에게 있어 그것은 ‘내적 정당성을 확보하는 진정성’이었고 그로토프스키에게는 ‘내면의 고유한 자아’였다. 그리고 브레히트에게 이러한 진실은 ‘사회적인 것’으로 변화된다. 브레히트가 가장 중요하게 생각한 것은 연극을 통한 현실의 변화였기 때문에 그의 연극에서는 반드시 사회와 인간은 변동 가능한 어떤 것으로 나타난다. 그의 이론이 주목하고 있는 것은 연기 훈련의 방법이 아니라 극작 전반에 관한 기획으로서 연기의 개념에 관한 것이었다. 그렇게 때문에 브레히트의 서사극 연기는 적극적으로 연기 훈련의 영역에 실행되지 않고 이론에 머물러 있었던 한계가 있다. 브레히트나 보알의 연기론은 특별한 형식의 극에서만 작동하거나 혹은 전통적인 개념의 배우가 아닌 특별한 역할을 수행하는 사람의 행위로 인식되면서 연기 훈련에 실제로 큰 영향력을 행사하지 못했기 때문이다. 하지만 브레히트의 극작 전반에 관한 실험은 이후 보알에게도 적극적으로 차용되어 실천되었다. 브레히트와 보알의 연기론은 배우의 이중 의식을 전면에 내세우며 기존의 연기이론과는 다른 방식으로 배우를 재현과 자아의 늪에서 끌고나왔다.

그로토프스키의 연기론도 마치 무대에서 배우가 드러낼 수 있는 고정된 자아가 실재하는 것처럼 이해되었기 때문에 이후에도 연기 훈련에서 배우의 몸 자체, 혹은 몸과 충동의 관계에만 집중했지 몸이 지니고 있는 사회적, 문화적, 역사적 의미를 강조하지는 않았다. 모든 몸은 비록 보편적 언어의 수단일지라도, 사회적이다. 그렇기 때문에 무대 위의 몸이 어떠한 기호로 읽혀질 것인가에 대한 배우의 자각은 필수적이다. 미술이나 음악 같은 예술과 달리 연기는 배우의 몸 자체가 도구인 예술임에도 불구하고, 기존의 연기 훈련에서 배우는 자신의 몸이 무대에서 어떠한 기호로 읽힐 것인가에 대해 질문할 기회를 제대로 얻지 못했다. 인간에 대한 이해가 예술가와 분리되어 작품을 통해 나타나고 해석되는 여타의 예술과는 달리 연기는 예술 행위 자체가 곧 배우의 실존으로 연결된다. 한 사람의 인간으로 어떻게 존재할 수 있는가의 문제가 바로 연기 행위

라 할 수 있는 것이다. 그렇기 때문에 배우는 연기를 훈련하는 시스템과 이론들이 어떠한 인간 이해를 바탕으로 실행되고 있는가에 대해 끊임없이 질문하고 파헤쳐야 한다.

연기 훈련은 더 이상 어떤 지점(진실)에 도달하는 것에 초점이 맞춰지면 안 된다. 보여 줄만한 가치 있는 어떤 상태(자아)가 있다고 가정해서도 안 된다. 오히려 연기 훈련은 연기 행위가 일어나고 있는 지금, 여기서 일어나는 하나의 완성된 사건으로 인식되어야 한다. 사적인 순간과 공적인 영역이 긴밀하게 연결되어야 한다. 또한 배우의 이중 의식을 연기 행위에 적극 활용할 때 각각의 연기론은 훈련의 영역에 오해 없이 적용 가능하다. 스타니슬랍스키와 그로토프스키는 배우와 역할 사이의 거리를 축소시키거나 제거함으로써 연기 행위를 성공적으로 수행할 수 있다고 믿었다. 하지만 두 사람의 이론에서, 배우와 역할의 거리가 축소되는 순간에도 배우는 역할을 통제하고 있었고 역할이 소멸되고 배우의 충동이 가감 없이 발휘되는 순간에도 성찰을 통한 의식적인 신체 훈련이 충동의 발현을 돕고 있었다.

연기 행위가 일어나는 모든 장르에서 배우는 늘 예술 작품의 중심에 서게 된다. 아무리 연출가 중심의 연극, 감독 중심의 영화, 미장센이 돋보이는 퍼포먼스라 하더라도 작품의 기호가 되는 것은 결국 배우이기 때문이다. 따라서 훈련의 영역에서도 배우는 늘 중심에 있어야 한다. 배우 훈련에서 배우가 중심에 있어야 하는 것은 당연한 일임에도 불구하고 그동안 훈련의 과정에서 개개인의 배우는 오히려 훈련을 주도하는 흐름에서 소외되는 경향이 있었다. 카리스마적 연기 지도자들과 그러한 연기지도자들의 연기 방법론만 남아 그것이 중심이 되어 거꾸로 배우 개개인에게 적용되었기 때문이다. 연기는 배우의 이중 의식을 기반으로 무엇보다도 배우의 주체적이고 의식적인 행위가 가장 중요한 요소가 되는 행위임을 간과해서는 안 된다. 배우와 역할 어느 한쪽의 비중을 최소화했던 경우나 혹은 배우와 역할의 분리를 전면에 배치했던 경우에도 연기 현상의 핵심은 배우의 이중 의식에서 출발했다. 즉 역할과 배우, 이 두

가지 의식은 연기 행위에 있어 끊임없는 긴장상태에서 공존해왔다. 그리고 이러한 공존은 안정된 하나의 상태에서 지속되는 것이 아니라 계속되는 변화와 경계 넘기를 통해서 지속되었다.

서론에서 간단하게 언급했듯이, 이 논문은 한국 연기 교육이 가장 폭발적으로 성장하던 시기에 연기 교육을 받고, 이후 현장과 교육계에서 연기 교육, 연극 교육에 몸담은 사람으로서 가지는 문제의식에서 출발하였다. 훈련을 받는 배우 혹은 무대에 서는 배우가 중심이 되어야 할 연기 훈련의 과정에서, 배우의 주체적인 의식적 행위는 늘 부정적인 것으로 인식되어왔고 언제부터인가 배우는 항상 가르침이 필요한 수동적인 대상으로 전락되었다. 배우에게 있어 너무 많은 생각은 불필요하다거나 스펀지처럼 연출가와 연기 선생의 지도를 잘 받아들이는 배우가 훌륭한 배우라거나 깊이 생각하지 말고 그냥 연기하라는 통속적 조언들은 연기 훈련의 과정에서 은연중에 배우의 자유로운 지적 사고 과정을 차단시키는 결과를 초래했다. 따라서 배우 훈련의 영역에서 연기의 모든 언어는 실행 가능한 배우 중심의 언어로 다시 해석되어야 한다. 연기 훈련과 연기 행위의 과정에서 배우가 수행 가능한 자신의 언어를 되찾을 때, 비로소 연기는 훈련 가능한 행위가 될 것이다. 그리고 이 때, 배우의 이중 의식은 비판과 성찰의 가장 중요한 역할을 담당하게 될 것이다. 수행하고 있는 행위 자체가 아니라 그것을 바라보는 시선에서 출발하는 연기의 이중성 개념은 ‘역할이 되기(스타니슬랍스키)’, ‘보여주고 있다는 것을 보여주기(브레히트)’, ‘자아의 현존(그로토프스키)’ 이라는 각기 다른 차원의 연기론을 하나의 관점으로 이해할 수 있게 해준다. 이러한 이해는 또한 더 나아가 배우로 하여금 연기 현상의 보편적 특징을 재고하고 배우 자신이 중심이 되는 연기 훈련을 구성할 수 있게 한다.

논문을 마무리하며, 연기론을 정립한 이론가이자 훈련에 적용하는 실천가로서의 세 사람의 자세에 주목한다. 스타니슬랍스키는 자신의 시스템 연기가 고정된 하나의 이론으로 만들어지기를 원하지 않았다. 브레히트 역시 자신의 실험을 하나의 과정일 뿐이라고 설명했다.³⁵²⁾ 그로토프

프스키도 자신의 연기론이 하나의 메소드, 혹은 방법론으로 인식되는 것을 극도로 피했다. 이들의 연기 훈련은 늘 실험 중에 있었고, 항상 진행 중에 있는 실험의 결과들이었다. 그렇다면 오늘날에도 연기 훈련의 과정은 실험과 진행 중에 있어야 한다. 누구에게나 똑같이 적용되는 연기 방법론 따위는 존재하지 않는다. 어떠한 방법도 정답이 될 수 없고 어떠한 방법도 오답이 될 수 없다. 다만 스타니슬랍스키와 같이 감정과 신체를 적절하게 연결할 수 있는 통로를 마련해 줄 수 있으며 브레히트와 같이 배우 자신의 비판적 시선을 연기에 적극적으로 활용하는데 지침서가 되어 줄 수는 있다. 또한 그로토프스키와 같이 충동을 표현하는 신체 훈련의 과정에 도움을 줄 수는 있다.

결국 연기론은 항상 미완의 프로젝트이다. 배우가 연기를 훈련한다는 것은 앞선 연기 지도자, 훈련가, 배우들이 실험해온 미완의 과정에 발을 들여놓는다는 것을 의미한다. 이미 정답이 있는 것을 성취하기 위해 시작하는 과정이 아니다. 선배들이 만들어 놓은 길을 따라 자신의 길을 찾아 나서는 여정이 바로 연기 훈련의 과정이다. 그러므로 모든 연기론은 늘 동시대 배우의 훈련의 언어로 재해석되어야 하고, 어떠한 훈련도 배우 자신의, 배우 스스로에 의한, 배우의 창조적 활동을 위한 과정이 되어야 한다.

352) 브레히트는 위대했던 연극들을 예를 들면서 다음과 같이 말한다.

“그런데 이 새로운 표현양식이 이제 과연 새로운 양식이라 할 만한가? 하나의 완성된 총체적 기술이며 모든 작업의 결정적 소산인가? 대답은 아니라는 것이다. 이것은 우리가 걸어온 하나의 길일 뿐이다. 이 실험 작업은 계속되어야 한다. 모든 기법에 문제가 있고, 그것도 그 정도가 엄청나다. 여기서 애써 찾고 있는 해결책은 질문에 대한 수많은 대답 중의 하나일 뿐이다.” 베르톨트 브레히트, 송윤섭 외 역, 66-67쪽.

참고문헌

<1장/2장>

- 장양은 외, 한국연극학회 편저, 『몸과 마음의 연기』, 연극과 인간, 2015.
- 김수기, 『몸을 통한 연기 훈련』, 도서출판 동인, 2007.
- 김철홍 외, 한국연극교육학회 편저, 『23인의 연기훈련 이야기』, 연극과 인간, 2008.
- 나상만, 『스타니슬랍스키, 어떻게 볼 것인가?』, 도서출판 예니, 1996.
- 데니스 디드로, 『배우에 관한 역설』. 주미사 옮김. 문학과 지성사, 2012.
- 마빈 칼슨, 『연극의 이론』, 김익두 외 옮김, 한국문화사, 2004.
- 서연호, 이상우 엮음 『홍해성 연극론 전집』, 영남대학교출판부, 1998.
- 안나 살로비에바, 김태훈 편저, 『스타니슬라브스키의 삶과 예술』, 태학사, 1999.
- 엘리슨 호지, 김민채 옮김, 『배우훈련』, 도서출판 동인, 2017.
- 진 노만 베네데티, 소냐 무어, 김석만 편저, 『스타니슬랍스키 연극론』, 이론과 실천, 1993.
- 콘스탄틴 스타니슬랍스키, 오사랑 옮김, 『배우수업』, 성문각, 1996.
- 파트리스 파비스, 『연극학 사전』, 신현숙 외 옮김, 현대미학사, 1999.
- 김대현, 「스타니슬랍스키 연구사」, 『한국연극학』, Vol. 40, 2010.
- 김방옥, 「몸의 연극, 배우의 연극, 껍데기의 연극」, 『열린 연극의 미학』, 문예마당, 1997.
- 김방옥, 「한국연극의 사실주의적 연기론 연구- 그 수용과 전개양상을 중심으로」, 『한국연극학』, Vol. 22, 2004.
- 김방옥, 「연극에서의 현존(presence)」, 『한국연극학』, Vol. 57, 2015.
- 김윤철, 「Constantin Stanislavsky의 성격창조이론에 대한 연구」, 중앙대학교 연극역화학과 석사논문, 1980.
- 김태훈 「스타니슬랍스키의 신체적 행위법을 통한 연기교육 교수법 모형개발에 대한 연구」, 『한국연극학』, Vol. 26, 2005.
- 김태훈, 「에튀드를 통한 기초 연기 실기교육」, 『몸과 마음의 연기』, 한국연극학회 총서 7집, 연극과 인간, 2015.
- 백승무, 「메이예르홀트의 연기술: 연극적 인간의 탄생」, 『몸과 마음의 연기』, 한국연극학회 총서 7집, 연극과 인간, 2015.

안치운, 「내면연기관 무엇인가」, 『연극제도와 연극읽기』, 문학과지성사, 1996.

안치운, 「연극비평, 사유할 권리」, 『한국연극의 지형학, 문학과 지성사』, 1998.

홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템의 “주어진 상황”에 대한 교수-학습 모형(1) : 시 텍스트를 매개로 하여」, 『한국연극학』, Vol. 19, 2002.

홍재범, 「스타니슬랍스키 시스템의 ‘구현의 시기’와 에쥬드 연행에 의한 극 텍스트 읽기: ‘서사적 채워 넣기’과정을 중심으로」, 『한국극예술연구』, Vol. 21, 2005.

이재민, 「뜨거운 배우와 차가운 배우」, 『한국연극학』, Vol. 42, 2014.

이진아, 「스타니슬랍스키 연극론에 있어서 배우와 역할의 관계」, 『드라마연구』 42, 2014

Christopher Balme, Theatre Studies, New York: Cambridge University Press, 2008.

Daniel Meyer-Dinkgräfe, Approach to Acting-past and preset, London ; New York : Continuum, 2001

Richard Hornby 『The End of Acting: A Radical View』, New York: Applause Books, 1992.

Sonia Moore, The Stanislavski System, New York : Viking Press, 1965; 김의경, 김윤철 공역, 「스타니슬랍스키 시스템」, 『한국연극』, 1976년 4월-9월호 게재.

Toby Cole & Helen Chinoy, Actors on Acting, New York: Crown Publishers, 1949.

<3장>

리 스트라스버그, 하태진 옮김, 『연기의 방법을 찾아서』, 현대미학사, 1993.

브와디스와프 W. 타타르키비츠, 손효주 옮김, 『미학의 기본 개념사』, 도서출판 미술문화, 2014.

소냐 무어, 한은주 역, 『스타니슬랍스키 연기 수업』, 연극과 인간, 2014, 42쪽.

우타 하젠, 김윤철 옮김, 『산연기』, 퍼스트북, 2015.

윌리엄 셰익스피어, 최종철 역, 『맥베스』, 민음사, 2004.

콘스탄틴 세르게예비치 스타니슬랍스키, 강광원 옮김, 『나의 예술 인생』, 책
숲, 2015.

콘스탄틴 스타니슬라브스키, 이진아 옮김, 『체험의 창조적 과정에서 자신에 대
한 배우의 작업』, 지식을 만드는 지식, 2010.

콘스탄틴 스타니슬랍스키, 오사랑 옮김, 『스타니슬랍스키 연출 노트-갈매기』,
도서출판 예니, 1995.

김대현, 「스타니슬랍스키와 ‘시스템’」, 『연극교육연구』, Vol. 21, 2012.

백승무, 「스타니슬랍스키의 모순에 대한 소고-오류와 진실 사이에서」, 『드라마연
구』, Vol. 42, 2014.

Constantin Stanislavski, Elizabeth Reynolds Hapgood trans., An Actor
Prepares, New York: Routhledge, 1989.

Constantin Stanislavski, Elizabeth Reynolds Hapgood trans., Building a
Character, New York: Routhledge, 1994.

Constantin Stanislavski, Elizabeth Reynolds Hapgood trans., Creating a
Role, Hermine Popper ed., New York: Routhledge, 1994.

Constantin Stanislavski, Elizabeth Reynolds Hapgood trans., An Actor's
Handbook, New York: Theatre Arts book, 1963.

Eric Bentley, The Theatre of the Modern Stage, New York: Penguin Books,
1976.

Konstantin Stanislavski, Jean Benedetti trans. and ed., My Life in Art,
New York: Routledge, 2008.

Konstantin Stanislavski, Jean Benedetti trans. and ed., An Actor's Wor
k, New York: Routledge, 2008.

Konstantin Stanislavski, Jean Benedetti trans. and ed., An Actor's Work
on a Role, New York: Routledge, 2010.

Phillip Zarrilli, Acting (Re) Considered: Theories and Practices, London and
New York: Routhledge, 1995.

Sanford Meisner and Dennis Longwell, Meisner on Acting, New York:
Vintage, 1987,

Ben Spatz, "Stanislavsky's Threshold : Tracking a Historical Paradigm Shift

in Acting”, Journal of Dramatic Theory and Criticism, Vol 2, 2014.
 David Krasner, “Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting”, Alison Hodge ed., Actor Training, New York: Routledge, 2010,
 Natalie Schmit, “Stanislavski, Creativity, and the Unconscious”, in New Theatre Quarterly, Vol. 2(8), 1986

<4장>

베르톨트 브레히트, 송윤섭 외 역, 『브레히트의 연극이론』, 도서출판 연극과 인간, 2005.
 송동준 외, 『브레히트의 서사극: 유형학적 고찰』, 서울대학교출판부, 2004.
 아우구스또 보알, 『민중연극론』, 민혜숙 옮김, 서울: 창작과 비평사, 1985.
 아우구스또 보알, 『아우구스또 보알의 연극메소드』, 이효원 옮김, 서울: 현대 미학사, 1988.
 아우구스또 보알, 『배우와 일반인을 위한 연기 훈련』, 이효원 옮김, 서울: 도서출판사 울력, 2003.
 오제명, 『브레히트의 교육극 : 배경.이론.작품』, 서울 : 한마당, 1993.
 파울로 프레이리, 『페다고지』, 남경태 역, 그린비출판사, 2016.
 『브레히트의 연극세계』, 한국브레히트학회 편집, 열음사, 2001.

김길웅, 「브레히트의 산문 코너에서 이야기에 나타난 게스투스 분석」, 『브레히트와 현대연극』, 2014
 김대현, 「서사연기의 이론과 실제에 관한 연구」, 『한국연극학』, Vol.11, 1998.
 김대현, 「신체적 행동의 방법론과 게스투스 연기법」, 『연극교육연구』, Vol.11, 2005.
 오성균, 「브레히트의 서사극 이론에서 게스투스 개념이 갖는 의미」, 『브레히트와 현대연극』, Vol. 4, 1997.
 하재부, 「슈타인백의 브레히트 학습극 분석에 대한 문제제기」, 『브레히트와 현대연극』, Vol. 10, 2002.
 하재부, 「브레히트의 학습극과 교육연극」, 『브레히트와 현대연극』, Vol. 16, 2007.

Augusto Boal, Theatre of the Oppressed, Translated by Mabride, Charles A. & Maria-Odilia Leal. New York : TCG, 1985.

Augusto Boal, The Aesthetics of the Oppressed, translated by Adrian Jackson. New York: Routledge, 2006.

Bertolt Brecht, Brecht on Theatre: the development of an aesthetic, Simberman, Marc., Giles. Stave. and Kuhn, Tom. ed., London : Bloomsbury, 2014.

Bertolt Brecht, Brecht on performance : Messingkauf and Modelbooks, edited by Tom Kuhn, Steve Giles and Marc Silberman ; translations by Charlotte Ryland, London, United Kingdom : Bloomsbury, 2014.

Walter Benjamin, Understanding Brecht, translated by Anna Bostock, (London, UK: Verso, 2003.

Augusto Boal, “The Joker System : An Experiment by the Arena Theatre of San Paulo”, The Dramam Review : TDR, Vol. 14, No. 2, 1970, 91-96.

Di Trevis, “Acting is Not Theoretical”, Brecht on performance :Messingkauf and Modelbooks, Bertolt Brecht, edited by Tom Kuhn, Steve Giles and Marc Silberman ; translations by Charlotte Ryland, London, United Kingdom : Bloomsbury, 2014.

Peter Thomson, “Brecht and actor training : On whose behalf do we act?”, Alison Hodge ed., Actor Training, New York: Routledge, 2010.

<5장/결론>

마틴 부버, 『나와 너』, 표재명 옮김, 문예출판사, 1990,

제리 그로토프스키, 나진환 편역, 『그로토프스키 연극론』, 서울: 현대미학사, 2007.

안 위베르스펠트, 신현숙, 유효숙 옮김, 『관객의 학교: 공연 기호학』, 아카넷, 2012.

안 코트, 김동욱 외 옮김, 『안 코트의 연극론』, 서울: 도서출판 동인, 2002.

피터 브룩, 허순자 역, 『열린 문』, 서울:평민사, 1996.

김방옥, 「몸의 연기론 2」, 『한국연극학』, Vol.19, 2002.

김용수, 「그로토프스키 연극의 목적과 수단: 신성한 바보(Yododity)의 계시」, 『한국연극학』, Vol 14(1), 2000.

명인서, 「동양연극 및 공연이론: 연극에서 문화 상호주의적 접근 방식의 문제점-피터 브룩의 마하바라타 공연을 중심으로」, 『한국연극학』, Vol. 16, 2001,

안창경, 「그로토프스키의 유사연극 프로젝트-존재론적 실천으로서의 배우훈련」, 『한국 엔터테인먼트산업학회 논문지』, Vol.10(5), 2016.

이지영, 조준희, 「그로토프스키 배우훈련법에 대한 뇌 과학적 고찰」, 『예술교육연구』, Vol. 16(1), 2018.

Daniel Meyer-Dinkgrafe, *Approaches to Acting-Past and Present*, New York: Continuum Studies in Drama, 2001.

Erik Exe Christoffersen, *The Actor's Way*, trans. Richard Fowler, London and New York: Routledge, 1993.

James Slowiak, & Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, London and New York: Routledge, 2007.

Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, edited by Eugenio Barba, New York: Routledge, 2002.

Lisa Wolford, *Grotowski's Objective Drama Research*, Jackson: University Press of Mississippi, 1996.

Oida Yoshi, *The Invisible Actor*, London: Methuen, 1997.

Peter Brook, *The Shifting Point*, London: Methuen, 1995.

Philip Auslander, *From Acting to Performance*, New York: Routledge, 1997.

Richard Schechner & Lisa Wolford, *The Grotowski Sourcebook*, London: Routledge, 1997.

Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Routledge : New York, 1995

Jerzy Gortowski, "The Art of Beginner", *International Theatre Information*, Spring/Summer, 1978

Lisa Wolford, "Subjective Reflection on Objective Work; Grotowski in Irvine", in *The Drmam Review*, Vol.35, No.1, 1991

Lisa Wolford, "Grotowski's vision of the Actor: the search for contact", Alison Hodge ed., *Actor Training*, New York: Routledge, 2012,

Lorna Marshall & David Williams, "Transparency and the invisible network", ed. Alison Hodge, Twentieth Century Actor Training, Routledge, 2012.
Robert Findly and Halina Filipowicz, "Grotowski's Laboratory Theatre: Dissolution and Diaspora", The Drama Review, Vol. 30, no.3, 1986

Abstract

Actor's Double Consciousness and Training

Suh, Nayoung

Interdisciplinary program in Performing Art Studies

The Graduate School

Seoul National University

This thesis examines a problem in Korean acting education that emerged in the 1990s. Korean acting schools and colleges of theatric performance prioritize acting skills, urging students to master the technique of representation. Mastering a method, not creatively interpreting the entire theatric performance, has thus defined the core of Korean acting curricula, and actors' own interpretations and subjective movements are not welcomed during their training. Through their training, therefore, Korean actors are dissociated from the interpretation of theatre theories, instead passively following the instructions of a director or acting teacher.

To examine the possibility of actors' interpretative agency, this thesis analyzes the concept of "actor's duality," which is manifested in the theories of Konstantin Stanislavsky, Bertolt Brecht, and Jerzy Grotowski. The idea of duality implies that tensions arise between actors' own awareness as performers

and the roles they play. An actor's double consciousness clarifies a limited yet simultaneously opened sphere for artistic (re)interpretation. This thesis argues that a more nuanced understanding of the dual nature of an actor's perception contributes to training intelligent, competent, and self-reflective actors. A fuller consideration of the actor's double consciousness is indispensable to nurturing an autonomous and creative artist.

In articulating an actor's double consciousness, Stanislavski introduces the concept of "involvement." He argues that a minimal distance between actors and their roles is ideal. An actor should live the life of the role. Stanislavski insists that actors perform their roles by developing appropriate psychological orientations in which mind and body are not dissociated. Embodying the life of a character on stage, however, does not imply complete elimination of the actor's own consciousness.

The opposite of Stanislavski's involvement is the "detachment" argued by Brecht. He insists that the relationship between actors and their roles be deliberately distinct and separate. Given this distance, actors should observe their roles critically. Brecht's main interest, however, lies in playwriting, not in actor training, which is why his epic performance has its limitations. His concept of detachment has remained a theory and not been actively practiced in acting training.

Finally, Grotowski suggests that a role ultimately

disappears due to the presence of the actor. Recognizing the separate realms of actors and roles, Grotowski argues that the actor's self eventually fulfills the role with particular occurrence, and thus the role ultimately disappears. Although Grotowski assumes the elimination of the role, the concept of the actor's dual consciousness remains valid. His theory opens the possibility of honing the process through which an actor's impulse may be more fully trained, rather than merely teaching bodily movements.

Although implicit, Stanislavsky, Brecht, and Grotowski all recognize the dual nature of an actor's consciousness and then elaborate its ideal ramifications. In addition, elaborating the actor's dual consciousness according to these major theorists suggests a pedagogic principle. An actor's own perspective should be encouraged while receiving training. Actors should be trained to critically observe, control, and reflect on their own performances. Analyzing traditional acting theories with the idea of dual consciousness achieves this goal, helping actors clearly recognize their existential positions on stage.

keywords : actor training, double consciousness, Stanislavsky, Brecht, Gortowski

Student Number : 2011-30867